

معجم
مصطلحات الأدب

إشراف

أ. د. صلاح فضل
رئيس المجمع ومقرر اللجنة

الجزء الثالث
الطبعة الأولى

القاهرة
١٤٤٣هـ = ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

أعد هذا المعجم:

أعضاء لجنة مصطلحات الأدب بمجمع اللغة العربية بالقاهرة:

أ. د. صلاح فضل رئيس المجمع ومقرر اللجنة

أ. فاروق شوشة "رحمه الله"

أ. د. محمود الربيعي

أ. د. محمد فتوح أحمد

أ. د. محمود كامل الناقة

أ. د. محمد شفيع الدين السيد

أ. د. أحمد زكريا الشلق

أ. د. محمد حسن المرسى

الخبراء المشاركون في اللجنة:

أ. د. هدى وصفي

أ. د. مصطفى رياض

د. حسام نايل

د. مها محمود صالح

الباحثون المشاركون في اللجنة:

د. شحاتة الحو

مقدمة

لسنا في حاجة إلى التأكيد على أن المصطلح هو عماد اللغة الخاصة، التي يستخدمها العلماء لتدل عندهم على أصناف وأقسام، ويختصرون به أفكارًا ومعاني تراكمت عبر رحلة البحث العابرة للأجيال والأزمان، لذا فهو إحدى القوى المساعدة في إحكام النظريات العلمية، والقاطرة الداعمة لتحركها وتطورها. ولما كانت دلالة المصطلح نابعة من كونه ممثلا للغة خاصة فإن الكلمة الاصطلاحية تختلف بالضرورة عن نظيرتها في اللغة العامة، تلك التي يستخدمها الناس فيشيرون بها إلى أشياء ويعبرون بها عن تجارب وانفعالات؛ ولذا تتسع ألفاظها للتعدد الدلالي، وترتبط معانيها بالسياقات المختلفة الاجتماعية أو اللغوية. لكن المصطلح ينفرد بشخصية مستقلة تميزه عن اللفظ اللغوي العام -على الرغم من أنه خارج من رَحِمِه-؛ ذلك أن التعميم في اللفظ يقابله الخصوصية في المصطلح، والتعدد الدلالي تقابله الأحادية الدلالية. ونظرًا لهذا التحديد الدلالي للمصطلح في الإشارة إلى المفهوم فقد أكد القدماء على ضرورة تخصيص أهل

صنعة ما لأنفسهم اصطلاحات تعبر عن مرادهم، وتكون بمثابة المفتاح لعلمهم، حيث عبر ابن حزم الأندلسي (ت: ٣٨٤هـ =٩٩٤م) عن هذا بقوله: "لابد لأهل كل علم وأهل كل صناعة من ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مراداتهم، وليختصروا بها معاني كثيرة".

وليس الاهتمام بتعريف المصطلحات أو رصد الجهاز المفاهيمي لعلم من العلوم نوعًا من الترف العلمي، بل إن الوعي بالمصطلح أصبح اليوم شرطًا من شروط تلقي العلم وإنتاجه، ونقله من لغة إلى أخرى، وهو ما جعل الشبكة العالمية للمصطلحات في فيينا International Network for Terminology ترفع شعار: "لا معرفة بلا مصطلح"؛ الأمر الذي يضع على كاهل المؤسسات العلمية، وبخاصة المجامع اللغوية ومراكز الترجمة والتعريب المختلفة مسؤولية النهوض بتلك المهمة القومية التي لا مفر منها؛ للولوج إلى العالم الحديث واللحاق بركب الحضارة.

وانطلاقًا من الوعي بطبيعة المصطلح المتجددة في ظل تداخل العلوم وتعدد روافدها، وتسارع خطاها، عملت لجنة الأدب بمجمع اللغة العربية بالقاهرة على مواكبة الجديد في حقل الأدب عموما، ورصد ما تجود به قرائح الأدباء والنقاد والمنظرين في الآداب المحلية والعالمية. وقد رصدت اللجنة في هذا الجزء طائفة من المصطلحات،

بعد متابعة دقيقة للتحولات والنقلات النوعية التي شهدتها ساحة الدراسات الأدبية والنقدية منذ ثمانينيات القرن الماضي وتسعينياته وبدايات الألفية الثالثة، وهي تحولات اتسمت بتشعب المنظومة الاصطلاحية للأدب، وانفتاحها على تخصصات ومعارف كان ينظر إليها على أنها خارجة عن دائرة الأدب، كعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا والاقتصاد، والفلسفة، والسياسة وغيرها.

إضافة إلى أن الأدب الحديث غدا فضاء مرنًا، ذابت فيه الحدود الفاصلة بين أجناسه المختلفة وتداخلت فيما بينها، وانصهر الهامشي منه والشعبي في الرسمي والرفيع، وانفتحت آفاقه على علوم إنسانية متعددة؛ وتخللت أنسجته الوسائل البصرية والتكنولوجية المستحدثة، وتدفقت نصوصه عبر وسائل التواصل الاجتماعي مصحوبة بحالة من التلقي التفاعلي الحي. من هنا تشعبت شبكة العلاقات النصية وتعقدت؛ الأمر الذي حتم على النقد الذي يواجه هذه النصوص أن يتسلح بمنظومة من المفاهيم والاصطلاحات الجديدة، بعضها مجلوب من حقول أخرى مغايرة، وبعضها مستمد من مصطلحاته القديمة التي اكتسبت دلالات جديدة لتلائم هذا التحول، وكثير منها تولد عن التقنيات الفنية والحيل التعبيرية والتمثيلية لهذه النصوص الجديدة.

وتهدف اللجنة في هذا الجزء إلى تقديم طائفة من مصطلحات الأدب في أجناسها وفروعها التمثيلية المختلفة كنظرية الأدب، والمذاهب والحركات الأدبية، والمناهج النقدية على اختلافها، وتاريخ الأفكار الأدبية، وعلم السرد، وتحليل الخطاب، وغيرها. ولقد درجت لجنة الأدب منذ تكوينها، وتعاور المقررين المختلفين عليها على الالتزام بالمعايير الآتية، في اختيار مصطلحاتها وصياغتها وشرحها:

أولًا: تتبع المصطلحات المستحدثة في الآداب الإنسانية، والبحث عن مقابلات لها في العربية بالتعريب والترجمة والتكييف الفني؛ لتؤدي وظائفها في تسمية الأجناس الأدبية والتقنيات الفنية والآثار الجمالية لهذه الفنون، مع مراعاة اتساقها مع أنساق العربية في الصياغة ووسائلها في الإفهام والتوضيح والتحديد.

ثانيا: إعادة النظر في المصطلحات العربية المأثورة في الأدب والبلاغة والنقد، والتي تطورت معانيها ودلالاتها؛ لتشير إلى خصائص جديدة في التعبيرات الأدبية، وتحديد ما طرأ عليها من تغييرات ملائمة للنقد المعاصر.

ثالثًا: التركيز على الخطاب النقدي المعاصر في الثقافة العربية؛ لتؤدي دورها في تنميتها وإضفاء الصبغة الحديثة عليها، كما تتجلى في الاستخدام الواقعي المباشر في كتابات المفكرين والنقاد العرب.

رابعًا: التركيز على المصطلحات الجديدة التي تتضح الحاجة إليها في الحياة الثقافية، وتفتقد التوافق على كلمة تؤدي الغرض منها، وتقوم مقام المصطلح الأجنبي، سواء بالترجمة أو التعريب أو بإحياء بعض المصطلحات القديمة، أو الاعتماد على ما شاع استخدامه لدى المتخصصين، وأصبح أقرب إلى الذائقة العامة.

خامسًا: مراعاة درجة انتشار هذه المصطلحات في مختلف أنحاء الوطن العربي، والتي تنشأ في سياقات ثقافية متباينة وتأثيرات لغوية متفاوتة؛ بغية توحيد استخدامها في نسق مقبول في المشرق العربي ومستساغ في المغرب أيضًا على اختلاف المصادر بينهما من فرانكفونية وأنجلوسكسونية.

سادسًا: مراعاة التَّداخل بين المجالات الثقافية المختلفة، والتركيز على المنظور النقدي منها، وعدم الاعتماد المطلق على ما تقدمه القواميس الأجنبية من مصطلحات وتعريفات، مع الاستشارة الدائمة للأحدث منها؛ لأن معيار الاختيار في نهاية الأمر هو شيوع المصطلح في الخطاب النقدي العربي، وليس في الثقافات الأخرى.

وقد التزمت اللجنة هذه المعايير في الجزئين السابقين – صدر الجزء الأول عام (٢٠٠٧م)، والجزء الثاني عام (٢٠١٤م) –، وها

هو الجزء الثالث من عمل لجنة الأدب التي أشكر أعضاءها، وخبراءها، وباحثيها على ما بذلوه من جهد في اختيار هذه المصطلحات، وصياغتها وتدقيقها، عبر مناقشات علمية مثمرة، تستحق أن تسجل في كتاب يلحق بهذه المصطلحات.

وأعود لأؤكد أن اللجنة لن تدخر جهدًا في العودة إلى النظر في المصطلحات التي ستحتاج إلى تحديث في مقبل الأيام، ولاسيما في ظل الإيقاع المتسارع لهذا العصر الذي يجافي الثبات ويجنح إلى التحول.

وعلى الله قصد السبيل،

رئيس مجمع اللغة العربية

ومقرر لجنة الأدب

أ. د. صلاح فضل

المعجـم

مُرتَّبًا ألفبائيًّا

١. أثر تفاصيل الواقع

real effect

يحيل هذا المفهوم الذي استخدمه رولان بارت إلى جزئيات أو تفاصيل تُذكر في سياق الوصف، ويستحيل على التحليل السردي مهما – بلغ شموله – أن يسند إليها أي تبرير لذكرها في القصة.

مثال ذلك قول فلوبير في أقصوصة "قلب طيب" Un coeur simple واصفًا القاعة التي تمكث بها السيدة أوبان: "كان هناك بيانو قديم تحت بارومتر يحمل كومة هرمية من العلب والكرتون"؛ فإن كان في ذكر فلوبير للبيانو ما يحيل إلى الانتماء البرجوازي لصاحبته، وفي العلب علامة على الفوضى، وهو ما يندرج في تصوير الجو العام في منزل السيدة أوبان، فإن ذكر البارومتر خالٍ من أي هدف. فهذه الجزئية لا تصلح إلا لإفهام القارئ أن القصة تُذكر لمجرد أنها موجودة، وأن الراوي الذي تخلى عن وظيفة اختيار الأحداث وتوجيه القصة يخضع لسيطرة الواقع ولسيطرة ما هو موجود وينبغي أن يشار إليه.

فإذا نظرنا إلى التفصيل غير المفيد من وجهة نظر البنية فسيبدو مزعجًا أو ترفًا سرديًّا. وهو ما دعا بارت إلى التساؤل عما إذا

كان كل شيء في القصة ذا معنى، وإذا لم يكن الأمر كذلك فما دلالة انعدام المعنى؟! وتكتسي هذه الإشكالية أهمية خاصة بالنسبة إلى التحليل البنائي للقصص.

* * *

٢. الاحتفالية / الكرنفالية

carnivalism

يشير أصل كلمة كرنفال carnival إلى أي لحظة احتفالية أو ابتهاج عام أو تظاهرة جماعية مفرطة في الفوضى، كما يشير أيضًا إلى موسم الاحتفال الذي يسبق فترة الصوم الكبير عند المسيحيين والذي يتميز بالانفتاح الكلي والانغماس في الملذات قبل الانقطاع عنها للصوم. ثم اتسع المفهوم ليعبر عن أي مظهر من مظاهر مخالفة النسق الجماعي المتعارف عليه.

وقد لفت المنظّر الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin (١٨٩٥ – ١٩٧٥) أنظار النقاد إلى أهمية الاحتفالية الشعبية بوصفها ظواهر تقع في منطقة وسطى بين الفن والحياة، وذلك في سياق بحثه عن التشكل النوعي للرواية، وتطورها جنسًا أدبيًا، حيث حاول ربطها بجذور تمتد إلى أشكال التعبير الشعبية وعلى رأسها الكرنفال، الذي يرى أنه انتقل بأنساقه المختلفة من ضحك، ومزج بين الجد، والهزل، وخروج عن الأنماط السائدة إلى عالم الأدب.

وقد بلور باختين المفهوم بوضوح في أطروحته في ثلاثينيات القرن الماضي حول الروائي الفرنسي فرانسوا رابيليه Francois Rabelais (١٤٩٤ – ١٥٥٣) وفي الطبعة الثانية من دراسته للروائي الروسي دوستويفيسكي (١٨٢١ – ١٨٨١) (صدرت عام ١٩٦٣) حيث يرى أن الرواية خير ما يجسد فضاء الكرنفال في الأدب، وأن الكرنفالية أقرب وصف لحيوية الرواية بما تنطوى عليه من تعددية أسلوبية، واختلاف وجهات النظر، وتباين الأصوات، وهي بهذا تشبه في الأدب ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية، وما يصحبها من هجاء، وعبث، وسخرية، وتجاوز الحواجز الطبقية التراتبية، حيث تختلط الثقافة العليا بالثقافة الدنيا، والثقافة الرسمية بالثقافة الشعبية. وقد حدد أهم السمات الكرنفالية الأساسية التي انتقلت إلى التجسيد الأدبي، وهي:

١ – **تعدد الأصوات:** وذلك برفض الوحدة الأسلوبية، والاعتماد على بنية منفتحة على الأشكال الأدبية المختلفة، واللغات المتعددة، واللهجات المتباينة التي تجسد التنوع اللغوي في الواقع بأسلوب سردي متعدد النغمات، يستخدم السخرية والتهكم أداة للمعارضة.

٢ – **الازدواج القيمي:** وذلك عن طريق الجمع بين قيمتين متعارضتين في سياق مزدوج، يشكك في الصفات المطلقة والأبدية

للقيم الرسمية، فالخطاب الكرنفالي" موقف من العالم تشيع فيه العلاقة الحرة البعيدة عن التكلّف، يوحد، ويربط، ويقرن المقدس بالمدنس، والسامي بالوضيع، والعظيم بالتافه، والحكيم بالبليد".

٣- **الضحك:** وهو ليس نوعا من الضحك الساذج، لكنه ضحك واعٍ يجسد فعلا فكريا مقصودا يعبر عن حالة مجتمع يوظِّف الضحك في تجاوزه أزمته ومخاوفه، إذ طالما ارتبط الضحك بالخوف.

وفي الأدب العربي فإن أدب "الفُرجة" - الذي تناوله بالنقد - الدكتور علي الراعي - يمكن اعتباره من قبيل الأدب الكرنفالي الذي كانت له تجليات كثيرة في المسرح والسينما

* * *

٣. أدب الأطفال

children's literature

يشير المصطلح إلى كل الأعمال الأدبية، النثرية والشعرية، التي يُخاطَب بها الأطفال، ويكون لها عادة غرض تربوي أو أخلاقي بالإضافة إلى الغرض الفني والجمالي. وقد كانت هذه الأعمال في بداياتها التاريخية، في معظم الأحيان، تطويرًا مكتوبًا للحكايات الشعبية، والأساطير الشفوية التي عرفتها الثقافات المختلفة وسيلةً لمخاطبة الأطفال، وتسليتهم.

في أوربا بدأ ظهور أدب الأطفال في فرنسا حيث أصدر Charles Perrault عام (١٦٩٧) كتابًا بعنوان: (حواديت أمي) Contes de ma Mère قدم فيه مجموعة من قصص الأطفال المستمدة من القصص الشعبية مع بعض المعالجة الفنية، مثل حكايات "الجمال النائم" و "ذو اللحية الزرقاء" وغيرهما من القصص التي تعد حتى اليوم من كلاسيكيات قصص الأطفال الخيالية، ثم ترجمت هذه المجموعة إلى اللغة الإنجليزية عام (١٧١٩) فكان ذلك إيذانًا بظهور الأعمال الأدبية الموجهة للأطفال في بريطانيا مثل "رحلات جلفر" (١٧٢٦) لجوناثان سويفت Jonathan Swift و(أَلِسْ) في بلاد العجائب" (١٨٦٥) للويس كارول Lewis Carroll، كذلك ظهرت في الدانمارك أعمال أندرسن Hans Christian Andersen (١٨٠٥ – ١٨٧٥) مثل "البطة القبيحة" و"فتاة المباراة الصغيرة".

وبدأت مرحلة النضوج لأدب الأطفال بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، بعد إرساء علم نفس الطفل دعائمه، ورغبةً من جيل الكبار في تعويض الصغار عن مآسي الحرب.

وقد أصبح أدب الأطفال الآن أحد فروع الأدب، له قواعده ومناهجه، كما قَصَرت العديد من دور النشر أعمالها على نشر الأعمال الأدبية الموجهة إلى الطفل.

ورغم أن الأدب العربي القديم لم يعرف الأعمال الأدبية المكتوبة للأطفال، فقد كانت قصص التراث العربي القديمة جزءًا أساسيًّا من الذخيرة الأولى التي استند إليها كتاب العربية أوائل القرن العشرين ليكتبوا أعمالاً أدبية للأطفال، ومنها قصص السندباد وغيرها من قصص "ألف ليلة وليلة". وبالإضافة للتراث، قام رواد الكتابة للطفل بترجمة أعمال أوربية مثل "روبنسون كروزو" للروائي الإنجليزي ديفو Daniel Defoe (١٦٦٠ – ١٧٣١).

ومن رواد الكتابة للطفل في المنطقة العربية شعرًا أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨ – ١٩٣٢)، ونثرًا محمد سعيد العريان (١٩٠٥ – ١٩٦٤)، وكامل كيلاني (١٨٩٧ – ١٩٥٩)، وقد ظهرت بعدهم أجيال أخرى من الأدباء الذين كتبوا للطفل، منهم زكريا تامر، وآخرون تخصصوا في هذا الفرع من الأدب مثل عبد التواب يوسف، ويعقوب الشاروني.

* * *

٤. الأدب التفاعلي

Interactive literature

أحد تجليات الثقافة الإلكترونية* ويشير المصطلح إلى النصوص الأدبية التي تتخذ من شبكة الإنترنت وسيطًا للوصول إلى المتلقي، مع استخدام خاصية النص التشعبي/ المترابط hypertext، وهو نص

لا يسير بطريقة خطية، وإنما ينتقل القارئ فيه من نقطة إلى أخرى داخل النص، وتسمى عقدة node، عن طريق تفعيل روابط إلكترونية، يتحرك بينها بحرية مستقبلا المادة الإبداعية التي يقدمها المؤلف مستخدمًا بدوره الوسائط المختلفة التي تضم: المادة المكتوبة، والصوت، والصورة، والمشهد السينمائي. وقد يسمى هذا النوع من الإبداع القصصي hyperfiction كما يطلق على النص المسرحي التفاعلي hyperdrama.

أما الخاصية الثانية للأدب التفاعلي فهي قدرة المتلقي على التفاعل مع النص بطريقة قد تكون مؤثرة في نموه وتطوره، وليس في الاستجابة له فقط، فالقارئ قد يقرأ النص عدة مرات، فيكون في كل مرة نصًّا مختلفًا، وذلك لاختلاف اختياراته للروابط التي يتم تفعيلها في كل مرة، ففي واحدة من أشهر نماذج الرواية التفاعلية interactive novel وهي رواية " Victory Garden" التي نشرت على شبكة الإنترنت عام ١٩٩٢، للمؤلف الأمريكي "Stuart Moulthrop" تنتهي الرواية بمقتل الشخصية الرئيسية إذا تم تفعيل روابط معينة، وتنتهي بعودتها سالمة بعد حرب الخليج، في حالة تفعيل روابط أخرى.

أما على الساحة الأدبية العربية فلا تزال نماذج الرواية التفاعلية قليلة وفي طور التجريب، ومنها رواية "قصة تكملها أنت"، وهي رواية رعب للكاتب المصري د. أحمد خالد توفيق، الذي كتب الفصل الأول منها وطالعها القراء على الشبكة، ثم شارك بعضهم في استكمال أحداث القصة، وتم بعد ذلك نشرها في نسخة ورقِيّة بأسماء مؤلفيها جميعًا.

* * *

٥. أدب الحمقى أو البلهاء

folly literature

نوع من الحكايات عن الحمقى الذين تأتي تصرفاتهم وأقوالهم في صورة تعليق يبدو مضحكًا في حد ذاته، مع أنه ينطوي على حكمة دفينة، ففي المشرق العربي اعتبر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) تلك الحكايات ستارًا يختفي وراءه ذكاء فطري، وقدرة على كشف معايب الخلق، يشكل ظاهرها الضحك الأبله، وباطنها النقد اللاذع الأسيان أو المرير.

وقد جمع آخرون غير الجاحظ، كابن عبد ربه (ت ٣٢٨هـ) والأصفهاني (ت ٣٥٦هـ) وابن الجوزي (ت ٥٩٧هـ) حكايات كثيرة عن الحمقى والبلهاء في الأسواق وساحات القضاء، ولكنهم لم ينظروا

إلى تلك الحكايات بوصفها نوعًا أدبيًّا. ومع الوقت تطورت تلك الحكايات نحو الارتباط بأنواع الأدب الشعبي، والفنون الأدائية، كالأراجوز وخيال الظل.

أما في الغرب فقد ظهر استخدام شخصية الأبله أو الأحمق منذ الكوميديا اليونانية؛ لكشف رذائل الادعاء والكبرياء الكاذب. لكن حكايات الحمقى والبلهاء لم تتأسس بوصفها نوعًا أدبيًّا إلا في أواخر القرن الخامس عشر على يد سباستيان برانت عام (١٤٩٤م) في كتابه "سفينة الحمقى". وفي عام (١٥٠٩م) كتب المفكر التحرري إزازموس كتابه "الثناء على البلاهة"، يؤسس فيه مفهومًا أخلاقيًّا جديدًا؛ فالأبله – وسط ما امتلأ به عصر النهضة من وحشية خلقية ضارية – هو الطيب أو الإنسان الذكي الملتزم فطريًّا بمكارم الأخلاق والسلوك المهذب، حتى إنه يهدر حقوقه، أو لا يحسن مخاطبة الناس حسب الظروف، ولعل هذه النظرة الفلسفية هي أساس فكرة رواية ديستويفسكي "الأبله"، وجاءت دراسات "فوكو" عن الحمقى والمجانين لتتخذ منهم مجالاً خصبا لحفرياته المعرفيّة.

أما في المشرق العربي فقد جاءت كُتب المويلحي والبشري والمازني؛ لتلفت النظر إلى ما ينطوي عليه أدب الحماقة أو البلاهة

من مفهوم أدبي حقيقي، فاستعادوا بذلك منظور الجاحظ وإزازموس. وامتزجت صورة المجذوب المتصوف في الرواية العربية بهذا النموذج.

*   *   *

٦. الأدب الرقمي

digital literature

الأدب الرقمي نوع جديد من الكتابة الأدبية يفيد من تقنيات الحاسوب وبرمجياته، نشأ بالتزامن في ألمانيا، وفرنسا، وكندا أواخر خمسينيات القرن العشرين، لكن بدايته الحقيقة جاءت مع نهاية القرن العشرين بعد انتشار استعمال الحواسيب الشخصية في العالم المُتَقَدِّم.

ويُقصد بالأدب الرقمي ذلك الأدب السردي، أو الشعري، أو الدرامي الذى يستخدم الحاسوب وتقنياته وبرمجياته في الكتابة والإبداع، فيتحول النص الإبداعي إلى نص بصريّ وسمعي، يقوم على الكتابة، والصوت، والصورة، والحركة. وهذا يعنى أن الأدب الرقمي يدخل في علاقة وظيفية مع التكنولوجيا الحديثة مقترحًا رؤى جديدة في إدراك العالم. ومن ثم يوظف الأدب الرقمي كل المعطيات الرقمية بأنواعها المختلفة، ويحول الأدب إلى مدونة تفاعلية ووسائطية.

ومنذ أواخر القرن العشرين صار الأدبُ يُقسَّمُ إلى نوعين: الأول: أدب كلاسيكي يقوم على الشفاهية والكتابية، وينتقل عبر الوسائط التقليدية كالكتاب، والصحف الورقية من جرائد، ومجلات، ومطبوعات، ومطويات؛ والثاني: الأدب الرقمي الذي يستثمر كل تقنيات الحاسوب وبرمجياته على مستوى الصوت، والصورة، والحركة، والكتابة الرقمية، محوّلا النصَّ إلى كتابة رقمية إلكترونية تفاعلية مباشرة وغير مباشرة، بمعنى أن المبدع يدخل في علاقات تفاعلية مع المتلقي الرقمي أو الإلكتروني، بتبادل الملاحظات، والانتقادات، والتعليقات المختلفة، وقد يكون هذا التفاعل مباشرًا على صفحة النص بحضور الكاتب والمتلقي، أو غير مباشر بحضور أحد الطرفين، بل أكثر من هذا، أن عملية التفاعل السابقة تؤثر في طبيعة العمل الأدبي فتجعل منه نصًّا، مفتوحًا بلا حدود؛ إذ يمكن أن يُنشئ المبدع – أيًّا كان نوع إبداعه – نصًّا ويلقي به في أحد المواقع على الشبكة الدولية (الإنترنت)، ويترك للقراء والمستخدمين حريّة إكمال النّص، أو التّدخل فيه كما يشاؤون. ويُسمَّى هذا الأدب – داخل منظومة الأدب الرّقمي – "أدبًا تفاعليًّا"، ولا يكون كذلك إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل مساحة المبدع الأصليّ أو تزيد عنها، والمبدأ الحاكم فيه هو الاختيار، الّذي يعدّ المبدأ الأكثر رواجًا في قراءة

النّص الرّقمي. ولعلّ من أبسط أمثلته أن يكون أمام القارئ قائمة يحدّد من خلالها المعطيات النّصيّة التي تهمّه.

ويُعَدُّ الكاتب الأردني محمد سناجلة أول أديب عربي يمارس الكتابة الرقمية، إذ نشر أول رواية عربية رقمية في عام (٢٠٠١) تحت عنوان "ظلال الواحد"، تلتها رواية "شات" عام (٢٠٠٥) ورواية "صقيع" عام (٢٠٠٦) ورواية "ظلال العاشق – التاريخ السري لكموش" عام (٢٠١٦) وتبعه في ذلك عدد من المبدعين العرب يصل إنتاجهم إلى عشرات الروايات.

وقَدْ قدَّم سناجلة طبقًا لذلك مصطلحًا جديدًا هو الواقعية الرقمية، ينطوي على فرضيات عن الإنسان، والمجتمع، والعالم. ففي الكون الرقمي digital universe الذي نعيشه الآن، لم يعد العالم قرية صغيرة، بل أمسى أصغر من حجرة صغيرة في بيت، لقد صار العالم شاشة زرقاء. وليست صيرورة العالم شاشة زرقاء محض استعارة، بل ممارسة فعلية قائمة في جوانب حياتنا المعاصرة. فدون مغادرة أماكن جلوسنا خلف الشاشة الزرقاء، غَدَا بمستطاعنا التعلم في مدارس وجامعات، لا وجود لها واقعيًّا سوى الوجود الافتراضي على الشبكة العنكبوتية، وكذلك الحال في التسوق والتجارة. وبالإسناد إلى استعارة النظام العصبي الرقمي التي يقتبسها سناجلة عن بيل جيتس

Bill Gates، من الممكن استنباط سمة الكون الرقمي الجديد الرئيسية، ألا وهي: كُنْ متصلاً وإلا ستصبح خارج الحياة. الأمر الذي يعني أن العالم القديم على وشك الانتهاء وأن عالما جديدًا مختلفًا تمامًا آخذ في التشكل.

(انظر: الأدب التفاعلي)

(انظر: النشر الإلكتروني)

* * *

٧. أدب السجون

prison literature

استخدم هذا المصطلح بطريقتين، أولاهما: هي الإشارة إلى الأعمال التي كتبها مؤلفوها وهم في السجون بصرف النظر عن موضوع العمل الأدبي، ومن هذه الأعمال رواية رحلة الحاج Pilgrim's Progress للبريطاني John Bunyan (١٦٢٨ –١٦٨٨).

أما الاستخدام الثاني للمصطلح فهو إطلاقه على النصوص الأدبية التي تتناول السجن بوصفه تجربة إنسانية، سواء كانت جزءًا من الحياة الشخصية للمؤلف، أو بيئة مكانية اختارها للتعبير عن أفكاره فيما يخص غياب الحرية الإنسانية، أو التعبير عن أفكار سياسية، غالبًا ما تكون مناهضة لنظام سياسي ما. ولعل من أبرز

النصوص الأدبية التي تصور التجربة الإنسانيّة للسجين قصيدة "رسالة في ليلة التنفيذ" للشاعر الراحل هاشم الرفاعي (١٩٣٥ – ١٩٥٩)، وفيها يعتمد النص الشعري على التقاط اللمحات الدالة، مع بساطة في التعبير ونفحة درامية غامرة.

ولعل من أشهر نصوص أدب السجون في الأدب الحديث رواية "مذكرات من بيت الموتى" التي كتبها الروسي دستويفسكي ما بين عامي (١٨٦٠) و (١٨٦٢)، عن تجربته في الاعتقال في أحد سجون سيبيريا، التي يرى الدارسون أن تأثيرها على كتابات صاحبها التالية كان واضحًا، ويعلن هو نفسه أنها كانت فرصة مهمة له للتعرف إلى مواطنيه وأحوالهم في المجتمع الروسي آنذاك.

وقد عرف الأدب العربى الحديث أدب السجون، بالمعنى الثاني، في عدة أنواع أدبية منها الرواية، والسيرة الذاتية، ومن الروايات المهمة في هذا السياق رواية "شرق المتوسط" (١٩٧٥) للكاتب السعودى عبد الرحمن منيف (١٩٣٣ – ٢٠٠٤) التي لا تسجل تجربة شخصية وإنما تتناول الواقع السياسي العربي، وبالتحديد التعامل مع المعتقلين السياسيين، بالتشريح والنقد. وهناك أيضًا روايتا "شرف" و"نجمة أغسطس" للمصري صنع الله إبراهيم (١٩٣٧ –)،

اللتان تمزجان بدرجات متفاوتة بين الرواية الخيالة، ورواية السيرة الذاتية، والغيرية على حد سواء.

ومن أعمال السيرة الذاتية التي انبثقت من تجربة السجن كتاب "حملة تفتيش، أوراق شخصية" (١٩٩٢) للدكتورة لطيفة الزيات (١٩٢٣ – ١٩٩٦)، ومن القصص القصيرة التي اقتنصت لحظات من المعاناة الإنسانية للمسجونين تلك الأقصوصات التي قدمها الكاتب محمد المخزنجي (١٩٥٠) من مجموعته القصصية "رشق السكين" (١٩٨٤).

* * *

٨. أدب الشتات

diasporic literature

يشير المصطلح إلى الإنتاج الأدبي الذي يعبر عن تجارب الهجرة، الاختيارية والقسرية، ومعاناة النفي خارج الوطن التي تتعرض لها جماعة بشرية معينة ـ قد يكون ذلك لأسباب سياسية، أو عقائدية، أو نتيجة كوارث طبيعية ـ، وقد اكتسب المصطلح أهمية خاصة في دراسات ما بعد الكولونيالية.

وبطبيعة الحال فإن هناك مفاهيم وتيمات معينة يكون لها أهمية

خاصة في نصوص أدب الشتات، منها على سبيل المثال وليس الحصر:

الحنين للوطن، وللماضي، وصعوبات التكيف ثقافيًّا أو ماديًّا مع بلد الهجرة، وأبرز مثال على هذا النوع من الأدب في الواقع العربي المعاصر هو أدب الشتات الفلسطيني والعراقي. وقد تكتب نماذج هذا الأدب بلغات البلدان التي استقروا فيها، فتقع على الحافة بين الثقافتين وإن كانت تنتمي إلى اللغة التي كتبت بها.

(انظر: ما بعد الكولونيالية)

* * *

٩. الأدب الشعبي

folk literature

يشير المصطلح إلى مجموعة النصوص القولية التي أنتجتها جماعة ثقافية ما، سواءً قبل معرفتها بالكتابة أو بعدها، وتكون عادة مجهولة المؤلف، أو تتابع عليها المؤلفون والرواة بين مجهول ومعلوم، فغيروا فيها بالحذف والإضافة. وقد تجد هذه النصوص من يهتم بتدوينها أو تظل على طبيعتها الشفاهية، لكنها في الحالتين تكون تعبيرًا مهمًّا عن الشخصية الجمعية لذلك المجتمع البشري الذي أنتجها.

ويضم الأدب الشعبي السير، والملاحم، والحكايات، والأغاني،

والحكم، والأمثال، وغيرها من أشكال التعبير القولي التي تعرفها كل المجتمعات الإنسانية في مناسباتها المختلفة. وتكون هذه النصوص عادة في الثقافة العربية باللهجات العامية المحلية، وتخضع للتغييرات المستمرة؛ تبعًا لتطور هذه اللهجات.

وقد ظلت هذه النصوص الشعبية لعقودٍ طويلة تُعامل بوصفها في مقام أدنى من نصوص الأدب "الرسمي"، حتى بدأ الاهتمام بها حوالي منتصف القرن التاسع عشر، حين بدأت محاولات جمعها وتوثيقها.

وتزايدت أهمية الآداب الشعبية في مجال الدراسات الأدبية، بوصفها ركنًا أساسيًّا في ثقافة المجتمع الذي تعبر عنه، خصوصًا بعد التداخل الذي عرفته الحياة الأكاديمية والعلمية بين الحقول المعرفية المختلفة مثل الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وأيضًا التداخل بين تلك الحقول المعرفية من ناحية، والإنتاج الأدبي لأي مجتمع من ناحية أخرى.

(انظر: قصص شعبي، مأثورات شعبية).

* * *

١٠. أدب المدينة الفاضلة (يوتوبيا)

utopia

ضربٌ من التأليف الأدبي، أو الفلسفي، يتخيَّلُ فيه كاتبُه الحياة في مجتمع مثالي، اجتمعت له صفات الكمال، وغابت عنه النقائص والرذائل، فعاش أهله في سعادة مطلقة، في ظل نظام سياسي، واقتصادي، واجتماعي جوهره الإنصاف والمثل الإنسانية العليا. وتمتد جذور هذا النظام في عالم مادي محسوس، الأمر الذي يقف موقف النقيض من عالم الغيب الذي تُبَشِّرُ الديانات والعقائد باكتمال النعيم به. وإلى هذا المعنى في اليونانية يرجعُ استخدام المصطلح الذى اشتقه سير توماس مور Sir Thomas More (١٤٧٨ – ١٥٣٥) عن اليونانية في عمله اللاتيني Utopia (١٥١٦) وتعني: الموقع الذي لا وجود له.

وتعد "جمهورية" أفلاطون (٣٨٠ق.م.) أقدم الأعمال المؤلَّفة التي تصف هذا العالم المثالي، وفيها يصف أفلاطون مدينة يحكمها ملكٌ فيلسوف، يقيم مُلْكَه على الحكمة، والشجاعة، والعدل، والاعتدال، ويتردد صدى تلك المثل في نفوس مواطنيها، فتذوي الأحقاد، والشرور، ويسود السلم الاجتماعي.

وتظهر إرهاصات لليوتوبيا في الأدب الأوربي في القرون الوسطى فيما ورد في وصف لـ "كاميلوت" Camelot، وحكمة الملك آرثر الأسطوري

King Arthur، وأخوَّة فرسان المائدة المستديرة Knights of the Round Table. لكن "يوتوبيا" سير توماس مور كانت العمل الأول الذي أرسى قواعد ذلك النوع الأدبي، وتوالت الأعمال عبر العصور بأقلام مؤلفين غَلَبَ عليهم التوَّجه إلى النقد السياسي، واستخدام اليوتوبيا لكشف عيوب النظم القائمة، واقتراح حلول لها، وذلك منذ عصر النهضة إلى مطلع القرن العشرين؛ وأهمها "مدينة الشمس" La Città del sole (١٦٠٢) للمؤلف الإيطالي توماسو كامبانيللا Tommaso (١٥٦٨ – ١٦٣٩)، والأطلانطيس الجديدة thenew Atlantis (١٦٢٧) للفيلسوف الإنجليزي فرانسيس بيكون Francis Bacon (١٥٦١ – ١٦٢٦)، و"أنباء من اللامكان" News from Nowhere (١٨٩٠) للمؤلف الإنجليزي ويليام موريس (١٨٣٤ – ١٨٩٦)، و"يوتوبيا حديثة" A Modern Utopia (١٩٠٥) للمؤلف الإنجليزي هربرت جورج ويلز Herbert George Wells (١٨٦٦ – ١٨٤٦).

وقد تراجعت نماذج اليوتوبيا المؤلَّفة في القرن العشرين في الغرب؛ لما شهده القرن من خلخة للقيم وللمثل العليا بعد حربين عالميتين داميتين، ثم برزت في العقود الأخيرة مؤلفات في اليوتوبيا ذات التوجهات السياسية العامة.

ومن هذا النوع الأدبي في العربية "آراء أهل المدينة الفاضلة ومضاداتها" للفارابي (ت ٣٣٩هـ = ٩٥٠م)، وبدا فيها تأثره بأفلاطون. فالمدينة الفاضلة يحكمها إمام، وتقوم على العدل، وتآلف سكانها على خدمتها بتكامل أعمالهم، ويقدم الفارابي مضادات المدينة الفاضلة فيصف أحوال المدينة الجاهلة، والمدينة الفاسقة، والمدينة المتبدلة (التي كانت فاضلة وتبدلت أحوالها)، والمدينة الضالة.

وفي الأدب العربي الحديث هناك نماذج لليوتوبيا، أشهرها: "غابة الحق" (١٨٦٥) لفرانسيس المراش (١٨٣٦ – ١٨٧٣) من حلب وقد بشَّر فيها أن التعليم الحديث كفيل بحل مشكلات البشرية، و"لطائف السَّمر في سكَّان الزُّهرة والقمر" (١٩٠٧) للمؤلف الحلبي أيضًا ميخائيل الصَّقال، حيث يوازن بين الأرض وهي "سجن العاصين والمخالفين" والزُّهرة وهي "مقام الأبرار الصالحين" وذلك من خلال رؤيا تجلى فيه أبٌ متوفى لابنه، والفصل الأخير من كتاب سلامة موسى (١٨٨٧ – ١٩٥٨) "أحلام الفلاسفة" (١٩٢٦) ويعرض فيه – تحت عنوان "خيمي: مقدمة لطوبى مصرية" – تصوره ليوتوبيا مصرية. كذلك قدَّم نهاد شريف (١٩٣٠ – ٢٠١١) رواية "قاهر الزمن" حيث مزج فيها الخيال العلمي باليوتوبيا، وصوَّر فيها مصر عام ٢٠٥١ وقد صارت حاضرة العالم، وسادت اللغة العربية أرجاء الأرض جميعها.

١١. الارتجال

improvisation

مصطلح يشير إلى ابتكار شيء أو أدائه دون تحضير سابق، **فالارتجال في الشعر** أن يأتي الشاعر بالشعر في موقف دون سابق تفكير ولا روية، هكذا انهمارا وتدفقا. وغالبا ما يكون الارتجال في الشعر استجابة عفوية لموقف له تأثير في وجدان الشاعر. ويعد الارتجال إثباتًا لقدرة الشاعر على التعامل مع اللحظيَّة، فقد كان الارتجال قديمًا معيارا للحكم على مقدرة الشاعر الإبداعية. ويمكن تلمس أمثلة لهذا النوع من الشعر فيما أورده ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه" تحت عنوان (باب في البديهية والارتجال).

ويشير **المصطلح في المسرح** إلى ما يقوم به الممثل بأداء غير معَدٍّ سلفًا؛ وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع، ولا ينفى ذلك وجود حالات ارتجالية من نوع آخر، يقوم فيها الممثل بأداء شيء غير متوقع، أو غير مرسوم ضمن الدور المنوط به، وفى هذه الحالة يكون الارتجال خروجا عن النص.

وتكمن أصول الارتجال في ممارسة الطقوس الدينية، أو الاجتماعية التي كانت تترك مجالا لحرية المؤدي ضمن مسارها

العام، كما أن الارتجال كان معروفا في مختلف الحضارات في شكل مهارات، أو ألعاب، تنشأ على ابتكار شيء ما، يقوم به اللاعب.

وقد كان الارتجال الجزء الأساسي في أداء الممثلين الجوالين، وفى عروض الممثلين في أشكال الفرجة الشعبية في القرون الوسطى في أوربا، وفى أداء المدّاح والحكواتي في التقاليد الشعبية في البلدان العربية. كما كان له تأثير بارز في بدايات المسرح العربي، حيث ارتبط بالشخصيات النمطية التي قدمها بعض الممثلين مثل على الكسار (١٨٨٧ – ١٩٥٧م)، ونجيب الريحاني (١٨٨٥م – ١٩٤٩م) وكانت الفقرات الارتجالية تأتى أحيانا على شكل فواصل ترفيهية داخل العرض أو قبل المسرحية.

وفي المرحلة المعاصرة عاد الارتجال ليأخذ موقعًا فعالا في العملية المسرحية؛ ويعود ذلك إلى الأفكار الجديدة التي أثرت في توجه المسرح نحو خلق أشكال مسرحية تقوم على التفاعل الحي مع الجمهور، والتخلص من سيطرة النص، وأحيانًا سيطرة المخرج والأساليب الإخراجية السائدة. وكذلك استيحاء التراث الشعبي القديم الذي أهمل فترة طويلة وكان الارتجال فيه يأخذ حيزا كبيرا.

* * *

١٢. أركيولوجيا (المعرفة)

archaeology, archeologie (F.)

مصطلح أساسي عند ميشيل فوكو Michel Foucault (١٩٢٦ – ١٩٨٤)، يُقْصَدُ به الكشف عن جملة القواعد الفاعلة داخل ثقافة من الثقافات، وليس مجرد المعنى الحرفي المألوف لمصطلح الأركيولوجيا الذي يعني علم الآثار أو دراسة الحفريات، بل المعنى المجازي الأبعد الذي يرتبط بالحفر، أو البحث عن الشفرات المعرفية الفاعلة، أو الأبنية الكامنة وراء الممارسات الخطابية المتحكمة فيها، لذا تختلف أركيولوجيا المعرفة عن التاريخ التقليدي للمعرفة الذي يعني مجرد سرد يحشد الوقائع والأحداث والمعاني. وقد حدد فوكو دلالة المصطلح بشكل متكامل في كتابيْه "أركيولوجيا المعرفة" L'Archéologie du savoir و"نظام الخطاب" L'Ordre du Discourse.

ومن نماذج التطبيق العلمي للمصطلح بهذا المعنى كتاب فوكو "الجنون واللاعقل" Folie et Déraison –(تُرجم إلى العربية تحت عنوان: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي) – حيث درس فيه تاريخ المعرفة الطبية وممارستها من خلال رصد طرق التغير في مفهوم الجنون وعلاجه، من العصور الوسطى حتى القرن

التاسع عشر، ثم كتابه "الكلمات والأشياء" Les Mot et les Choses الذي وصف فيه الخطابات، والفرضيات، والقيم التي تميز المراحل التاريخية بأنها نظام معرفي يتحكم فيما يُعتبر الحقيقة أو المعرفة في عصر محدد، فوضع يده على تغير مفهوم الإنسان من التصور الفلسفي في القرن التاسع عشر الأوربي، إلى تصور لغوي يهيمن على العلوم الإنسانية حاليًّا، وأخيرًا ثلاثيته "تاريخ الجنسانية" Histoire de la Sexualité. ولعل من النماذج القريبة مما فعله فوكو ما أنجزه عالم الاجتماع التونسي عبد الوهاب بوحديبة في كتابه "الجنسانية في الإسلام" Sexualité en islam الذي درس فيه البنية الإسلامية الكامنة التي تتحكم في النظرة إلى الجنسانية وممارستها.

* * *

١٣. ازدواجية اللغة

bilingualism

تعني ازدواجية اللغة، في مجال الأدب، الاستعمال المتوالي أو المتتابع للغتين أو لعدة لغات من جانب كاتب، سواء في نتاجه منظورًا إليه جُملةً أو في داخل نص محدد. وقد استوحى ميخائيل باختين هذه الازدواجية للدلالة على الحوارية، أي استعمال الكلمة في

حقل أوسع، لا يمتد إلى السجلات الاجتماعية للغة واحدة فقط، وإنما إلى أهلية ثقافية (معرفة علمية واسعة) أيضًا، بل إلى كل شكل من أشكال تعدد الأصوات التعبيرية كالاستشهادات، أو التناص، أو المحاكاة الساخرة.

وقد سجل الأدباء والكتَّاب مواقف متباينة من الازدواجية اللغوية بناء على الاستعمال اللغوي البرَجماتي أو الارتباط العاطفي بلغة من اللغات؛ وبخاصة أن الكتابة بلغة معينة في مراحل معينة كانت تحمل ملامح اللغات التي فرضت نفسها على الكتّاب. ويشهد على ذلك المناطق الفرانكفونية، حيث يتماس كتّاب اللغة الفرنسية مع لغات أخرى.

وقد يحدث أن ينتقل كاتب معين من لغة إلى أخرى في مراحل متتالية مثل: الروائي الفرنسي من أصول تشيكية ميلان كونديرا (١٩٢٩-...)، والأديب الإنجليزي البولندي الأصل جوزيف كونراد (١٨٥٧ – ١٩٢٤)، والروائي الجزائري الذي يكتب بالعربية والفرنسية رشيد بوجدرة (١٩٤١ –)، والأديب الجزائري الذي يكتب بالفرنسية كاتب ياسين (١٩٢٩ – ١٩٨٩).

ويلاحظ على هذه الكتابات أنها تمتح من معين اللغات المختلفة،

وتبرز فيها أشكال من التخيل، والتعبيرات المجازية التي تنتمي إلى لغات أخرى، الأمر الذي يؤدي إلى لون من الازدواجية الثقافية. ويطلق على هذا النوع من الكتابات "أدب الحدود".

* * *

١٤. استغواء استعماريّ

colonial patronage

يشير المصطلح إلى القوة الحضارية في سياق المواقف الاستعمارية، حيث تكون حضارة المستعمَر أعلى من المستعمَر، أو هكذا يُخايل بها خطابُ المستعمِر، ويستجيب المستعمَر لتلك المخايلة إلى درجة أنها تنزل منه منزل الواقع والحقيقة. في هذا السياق، لا يعترف النظامُ الاستعماري ببعض أشكال النشاط الثقافي المحورية بالنسبة إلى هوية المستعمر، وإذا حدث اعتراف تكون قيمتها متدنية.

ولا شك أن هذه الحالَ قرينةُ الموقف الاستعماري المباشر. وعلى مستوى الوطن العربي ظلت الوصاية الاستعمارية قائمة ضمنًا حتى بعد رحيل الاستعمار، وهو ما يبدو جليًّا في دول المغرب العربي التي تسود فيها اللغة الفرنسية بما تحمله من ثقافة.

وقد ترسخت تلك الهرميةُ الثقافية، والازدواجُ اللغوي عن طريق دعم منظومات تعليم استعمارية، وعمليات ترويج ثقافية استعمارية.

* * *

١٥. استيراد أدبي

literary importation

مصطلح من وضع الناقد والمترجم البلجيكي، والباحث في الأدب المقارن، جوزي لامبير Lambert في سياق حديثه عن الآداب المترجمة بوصفها نسقًا وسيطًا. إذ يفترض لامبير أن الترجمات تشكل قطاعًا من العلاقات الأدبية العالمية، أو نوعًا من الاستيراد الأدبي. فكل الآداب تستقبل أعمالا أو أفكارًا عبر الترجمة، رغم احتلال الترجمة حيزًا هامشيًّا في الحياة الأدبية. وبالرجوع إلى يوري لوتمان Yuri Lotman (١٩٢٢–١٩٩٣) يؤكد لامبير أن المناطق اللانسقية جديرة بلعب دور رئيسي في نمو الأنساق؛ ذلك أن الفكرة التي يتم استقبالها، سيرتبط بموجبها الإنتاج الأدبي ارتباطًا وثيقًا بعملية إبداع أعمال جديدة – تُسمَّى "أصيلة" – تحتفظ خلسةً بالأعمال المستوردة سواء كانت مترجمة أم لا؛ حيث يحضر الخطاب المترجَم، على مستوى المفردات أو السطور الشعرية أو الوجوه السردية، أو على مستوى الأجناس الأدبية في كل الآداب، إلا أنه من النادر أن يحدث التعرف عليه بوصفة خطابًا أجنبيًّا؛ لأن صفة الأجنبية تتلاشى بسبب عمليات التكيف التدريجي.

وهكذا، تتمثل فكرة لامبير عن الترجمة بوصفها نسقًا وسيطًا في أن الآداب تتطور غالبًا بمساعدة النصوص المستوردة. على سبيل المثال، لم يكن بمقدور الدراما الرومانسية، والرواية التاريخية الأوربية التعبير عن نفسها دون هجرة النماذج الألمانية والإنجليزية، أما الرواية البوليسية، ورواية الخيال العلمي فقد صارتا جنسين عالميين بفضل الآداب الأنجلوساكسونية، وذلك بعد عملية طويلة من الاندماج في آداب أخرى.

كما أن نشأة فنون المسرح، والرواية، والقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث مدينة إلى حد كبير لهذا الاستيراد الأدبي، وإن كانت إيحاءات مصطلح الاستيراد في الحقل الاقتصادي، فيه تقليل من شأن الجهد الخلاق للآداب الجالبة لغيرها.

* * *

١٦. الأسطورة الشخصية

Persanal myth

يعتمد هذا المصطلح على مفهوم المحاكاة فى الإبداع، حيث قدم الناقد الفرنسى الشهير شارل مورون منهجًا محددًا للتحليل الأدبى فى كتابة المعنون "من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية" (١٩٦٣) وذلك بتحليل نماذج من أشعار مالارميه، وبودلير، ودى نرفال وفاليرى، وكذلك من بعض النصوص المسرحية لكل من راسين، وموليير، وغيرهم، ويتم التحليل بالطريقة الآتية:-

رصد الاستعارات، والرموز التى يتجلى فيها اللاوعى المعبر عن العالم الداخلى للمبدع، على اعتبار أن آلية الخلق الأدبى تشبه آلية الأحلام، وتحديد نسب تكرار الاستعارات والرموز عند كل مؤلف، وعقد شبكات المجازات فى ضوء هذه النسب؛ لإبراز ما يتكرر منها بشكل ملحّ، وكثيف، ثم يقوم المحلل بعد ذلك بربط هذه النتائج بنزعات الكتاب وبواعثهم الباطنية، وعلاقتها بحيواتهم، وماضيهم، الأمر الذى يسفر فى نهاية التحليل عن إبراز أسطورتهم الشخصية، وقدرتهم على التسامى عن هذه الدوافع البدائية، وتحويلها إلى أعمال إبداعية رفيعة.

* * *

١٧. أصل

origin

يشير المصطلح – داخل الميتافيزيقا الغربية – إلى تصور وجود حالة نقاء مثالية، وأولية مطلقة، لا يلوثها الوسيط؛ فالصوت أو الكلام المنطوق أصل سابق على الكلام المكتوب، والنغم أصل سابق على الهارمونية.. إلخ، طبقًا لمنطق يضع الموجود، والثقافة، والكلام المكتوب، والهارمونية في علاقة فرعية بحالة أصلية؛ هذه العلاقة هي علاقة تَراتب، يُعلي من شأن الأطراف الأولى بوصفها أصولاً أولية،

مطلقة، نقية مثالية، في حين تحتل الأطراف الثانية منزلة فرعية.

وفي مرحلة ما بعد البنيوية بدأ التفكيكيون ــ وعلى رأسهم الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا Jacques Derrida (١٩٣٠– ٢٠٠٤)– في تقويض صرح الأصل الميتافيزيقي الغربي، وبخاصة ما أسماه دريدا التصور الميتافيزيقي عن الأصل بوصفه الحضور دون اختلاف عند جان جاك روسو، وهيجل، وفردينان دي سوسير، وإدموند هوسرل؛ وذلك بإثبات أن كل ما يتم التفكير فيه بوصفه أصلاً نقيًّا حاضرًا دون اختلاف هو منذ البداية منقسم على نفسه من الداخل، فلا يبدأ الأصل إلا من اختلافه عن نفسه؛ الأمر الذي يعنى أنه ليس ثمة أصل محض وأن "الأصل" يبدأ في الابتعاد عن مقام أصليته حين يتشكل بوصفه أصلاً، وإذا كان ثمة أصل فهو الاختلاف الأصلي أو الحضور من خلال الاختلاف لو جاز التعبير، ومن الأمثلة الواضحة على هذا النوع من الحضور أعمال المحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان Jacques Lacan (١٩٠١– ١٩٨١)؛ وبصفة خاصة تصوره عن الذات الإنسانية. وبناء على ذلك فليس هناك أصل للمعنى في الدلالة الأدبية طبقًا للتفكيكيين.

(انظر: الدال المراوغ).

* * *

١٨. اضطراب

perturbation

مصطلح يُستخدم في سياق تحليل الحكاية، ولا سيما في إطار دراسة الأحداث. ويعني الاضطرابُ حلولَ عنصر جديد في مسار القصّ، يقطع التوازن الأوّلي، فيُحدث خرقًا للسكون ضروريًّا لنشوء القصة، شأن الاعتداء، أو عدم الامتثال لقاعدة أو أمر. وبذلك يكون الاضطراب بداية لسيرورة التحول. وبين الدارسين اختلاف في تنزيل الاضطراب منزلته من الحركة السردية، فتودوروف Todorov يعتبره ثانيةَ الجمل القصصية الخمس التي منها يتكون المقطع القصصي التام، وهي التوازن، والاضطراب، واختلال التوازن والاضطراب المعاكس، والتوازن الجديد. في حين يَعتبر بريمون Bremond أن مسار الحركة السردية ثلاثي المراحل، إذ هو يبدأ بالاحتمال، ويتطور من خلال الفعل، ويؤول إلى النتيجة. ومن ثم فإن الاضطراب ليس مفصلا مستقلا، وإنما هو جزء لا يتجزأ من الحركة التي تُجسد التحول.

* * *

١٩. إطار المشاركة

participation framework

مجموعة الصفات والخصائص المادية والمعنوية التي تتوافر لدى المخاطبين والمستمعين، ممن يتوجه إليهم صاحب الخطاب،

فيقوم بتكييف خطابه للتلاؤم معهم، والتأثير فيهم بوصفهم شركاء له في عملية التفاعل المتولدة في الموقف، وقد وضع كوفمان هذا المصطلح في عام ١٩٨٧. والمشاركون في التفاعل/ التخاطب يمكن أن يكونوا أكثر من اثنين، كما أن دورهم يمكن أن يتغير؛ لذا يميز كوفمان بين المشاركين المؤهلين الذين ينخرطون مباشرة في التفاعل/ التخاطب، والمشاركين الذين يسمعون ولكنهم خارج دائرة التخاطب. وضمن هذه الفئة الثانية، يوجد من يعترف بهم المتكلم بوصفهم كذلك، في حين أن البعض الآخر يستمع على غفلة منه.

ويقدِّم المتكلم للمشاركين المؤهلين أمارات تدل على أنه يتوجه إليهم مباشرة بخطابه من خلال الإشارات الجسدية باليدين أو بالنظرة. لكن قد يحصل أن يتوجه إلى مشاركين لا يعدهم كذلك من خلال موقفه. ويستثمر المسرح كثيرًا هذا التفاوت، لا سيما في الكوميديا. ويزداد إطار المشاركة تعقيدًا في الإذاعة والتلفزة، وأحيانًا في الأدب الروائي.

* * *

٢٠. الاعتذاريات

apologetics

نصوص كتبها أصحابها لتوضيح مواقفهم الفكرية، أو الفنية، والعدول أو الدفاع عنها في مواجهة مخالفيهم. وأشهر هذه النصوص

هو ما كتبه سقراط Socrates في القرن الرابع قبل الميلاد، وقدمه بعد وفاته تلميذه أفلاطونPlato، وفيه حاول أن ينفي عن نفسه التهم التي وجهتها إليه المحكمة الأثينية، وأصدرت عليه بسببها حكمًا بالإعدام.

واستخدم المصطلح أيضًا في مجال النقد الأدبي مُشْرَبًا بمفهوم الدِّفاع عن فن أو موقف معين، ومن ذلك كتاب "An Apology for Poetry" للشاعر والباحث الإنجليزي سيدني Philip Sidney (١٥٥٤ – ١٥٨٦).

أما الأدب العربي القديم فقد عرف قصائد الاعتذار، التي تتضمن بالفعل تراجعًا من الشاعر عن أفكاره أو سلوكه، ومن أشهر هذه القصائد اعتذاريات الشاعر الجاهلي النابغة الذبياني التي نظمها استرضاء للملك النّعمان بن المنذر إثر غضبه عليه، وكذلك اعتذاريات البحتري في العصر العباسي للفتح بن خاقان. ويمكن اعتبار بعض المدائح الشعرية من هذا القبيل، وفي العصر الحديث هناك لون من الكتابة الفنية والفكرية يقوم فيها الكاتب بمراجعة مواقفه السابقة مما يتصل بمفهوم الاعتذار الضمني للقراء، ومنه "عودة الوعي" لتوفيق الحكيم.

* * *

٢١. الإغراب

Estrangement

يقصد بالمصطلح في التراث العربي القديم إتيان الأديب بالغريب، وغير المألوف من المعاني والصور، وقد رأى بعض قدامى النقاد، مثل قدامة بن جعفر، أن جدة المعنى لا تعني بالضرورة جودته، ورأى آخرون مثل حازم القرطاجني أن الإغراب يزيد من جودة الشعر؛ لأنه يجعله أكثر قدرة على التأثير في السامع.

ومن أمثلة الإغراب في الشعر العربي قول أبي تمام (١٨٨ – ٢٣١هـ).

لا تسقني ماءَ الملامِ فإنَّني ∴ صبٌّ قدِ استعذبتُ ماءَ بُكائي

أما في النقد الحديث، فيستخدم المصطلح في بعض الأحيان ترجمةً للمصطلح الروسي ostranenie الذي صاغه الشكلانيون الروس، وفسروه بأن اللغة الأدبية تختلف عن اللغة العادية، لأنها ترتفع عن مألوف الصياغات الجمالية للغة، ومن ثم تكتسب طاقة تعبيرية جديدة تساعد على نزع الألفة defamiliarization عن الأشياء المراد تصويرها.

وينبغي عدم الخلط بين هذا المصطلح، وآخر ينتمي لنفس الجذر، هو التغريب alienation effect الذي يُنسب للمسرحي الألماني برتولت بريخت Bertolt Brecht (١٨٩٨ – ١٩٥٦)،

ويهدف إلى تحقيق نزع الألفة عن التفاصيل المألوفة للحياة العادية، ولكن لأغراض سياسية، أو فكرية تتجاوز الغرض الجمالي الفني.

(انظر التغريب).

*　*　*

٢٢. اقتصاد السرد

narrative economy

ينتمي مبدأ الاقتصاد في السرد إلى قانون الاقتصاد العام القائل بتحقيق الغاية بأقل نفقة ممكنة. أما ترجمة هذا المبدأ على مستوى الكتابة فهي التعبير بكلمات قليلة عن أفكار كثيرة، لكن هذا المبدأ لا ينطبق بشكل صارم على لغة النص السردي، بل ترُسم حدوده ومعاييره بحسب وظيفة اللغة في الوحدة السردية (وظيفة تواصل، تعبير، ... إلخ) فحين يعرض الكاتب رأيا شائعا، أو يقدم وصفًا تقليديًّا، فإنه لا يفصِّل الكلام، بل يكتفي بالقليل لتذكير المتلقي بما يعرف، لكن حين تكون الفكرة جديدة فإن الكلام يطول لربط الفكرة بشبكة الأفكار القريبة منها؛ كي يتوصل المتلقي إلى تصورها وفهمها.

وإذا كانت غاية الفن تقديم الأشياء بوصفها تصورًا لا بوصفها تذكرًا؛ فإن مبدأ الاقتصاد في الفن يخضع لضرورتين: حاجة المتلقي إلى التصور (وهو أمر قد يدفع إلى الإطناب)، وحاجة النص إلى

الجمال (وهو أمر يقتضي الإيجاز)؛ ولذا يبني الكاتب اقتصاد السرد على ثلاثة معطيات:

الأول: استغلال الوقائع المشتركة بينه وبين المتلقي، والثاني: استغلال طاقة المتلقي على التخيل؛ فيكتفي برسم الحدود العامة، والثالث: استغلال قدرة اللغة على التصوير والإيحاء، فيعبر بالصورة إلى جانب الكلام، وبالإشارة والتلميح إلى جانب التصريح والتفصيل.

ولعل القصة القصيرة أن تكون أوضح نموذج لاقتصاد السرد باعتباره خاصية نوعية، فيها، وكذلك بعض النماذج الفائقة فى تكثيفها مثل "أحلام فترة النقاهة" لنجيب محفوظ.

* * *

٢٣. الأموميّة/ سلطة المرأة

matriarchy

ظهر المصطلح في ستينيات القرن التاسع عشر، في إطار ذيوع الفكرة الرومانتيكية عن أن البدائيين أقرب إلى قوانين الطبيعة، وإلى الحكمة أو السعادة التي تؤسسها طبائع الأمور من ناحية؛ وفي إطار ذيوع مبدأ التطور من الطبيعي أو البسيط إلى الاجتماعي أو المركَّب من ناحية أخرى، وهو المبدأ الذي حكم الكثير من منتجات علوم القرن التاسع عشر.

وهو يعني سيطرة النساء الاجتماعية، والسياسية أحيانًا، على الرجال في المجتمعات البدائية القديمة – في عصور ما قبل التاريخ عادةً – أو في مجتمعات لم تتطور غالبًا إلى ما بعد المراحل البدائية ثقافيًّا وحضاريًّا.

ولكن دلالة المصطلح الكاملة، اجتماعيًّا وتاريخيًّا، لم تكتسب أي وضوح على المستوى العلمي رغم توظيفها في العديد من أساطير النشوء أو بداية البشرية لدى ثقافات كثيرة، المصرية والإغريقية والهندية القديمة على سبيل المثال. فثمة غموض في علم الاجتماع، وعلم الأنثروبولوجيا في تحديد الوجود التاريخي الاجتماعي لأنظمة اجتماعية، وسياسية، أو اقتصادية مستقرة تكون فيها السيطرة للنساء، بمعنى سيطرتهن على مقاليد حكم المجتمع أو الجماعة وإدارتها.

ولكن المصطلح ذاته تحول في القرن العشرين إلى الدلالة على استقلالية النساء في المجتمع بعد انتصار المدرسة الوظيفية في علمي الاجتماع والأنثروبولوجيا في عشرينيات القرن العشرين على المدرسة التطورية التي سادت منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ثم منذ ستينيات القرن العشرين بدأ أصحاب النزعة النسوية الإفادة من دراسات المدرستين على السواء؛ من أجل التعرف على

أساليب إدارة الجماعات البدائية أو الباكرة التي كانت تعيش تحت سيطرة النساء، أو لا تزال تعيش تحتها؛ وعلى نظم الزواج والعلاقات بين الجنسين في مثل تلك الجماعات التي لم تتحول إلى مجتمعات ذات نظم مستقرة، وذلك بهدف بحث أصول، أو بواعث قهر النساء، أو سيطرتهن في إطار المؤسسات الاجتماعية المختلفة.

وقد أفادت النزعة النسوية من كل تلك الدراسات في دحضها فكرة أن مبدأ سيطرة الرجال هو مبدأ عالمي أو أبدي؛ كما أفادت منها أيضًا في تأسيس إمكان تبادل السيطرة الاجتماعية بين الجنسين. ومع ذلك، لا يوجد في الدوائر الأكاديمية، أو السياسية، أو المشتغلة بالعمل العام في أي مجتمع، أو ثقافة مَن يأخذ على محمل الجد الدعوة التي تطلقها بعض الأصوات الدعائية، أو التحريضية في صفوف الحركة النسوية، التي تدعو إلى انقلاب نسائي وتسليم السيطرة الاجتماعية للنساء.

(انظر: النزعة الأنثويّة)

* * *

٢٤. الأوبريت

operetta (it)

مسرحية غنائية موسيقية قصيرة، تشتمل عادة على حبكة عاطفية، ونهاية متفائلة، كما تحتوى على مواقف من الحوار الملفوظ، والرقص التعبيري أو الاستعراضي.

وأشهر مثال لهذا النوع من الأوبريتات تلك التي ألف موسيقاها النمساوي يوهان شتراوس johan strauss (١٨٢٥ – ١٨٩٩)، وتلك التي ألفها المجرى فرانس ليهار Fraz (١٨٧٠ – ١٩٤٨). وأشهرها أوبريت "الأرملة الطروب" Die lustige witwe (١٩٠٥) وقد ترجمت إلى العربية.

وقد راج هذا النوع من الأعمال الفنية في بدايات المسرح المصري، حيث كان الغناء عنصرًا هامًّا في جذب الجمهور، كما نجد عند مارون نقاش، والشيخ سلامة حجازي وقد غنى محمد عبد الوهاب أوبريت مجنون ليلى أيضًا من أشعار أحمد شوقي، وألف صلاح جاهين أوبريت "الليلة الكبيرة" ولحّنة سيد مكاوي.

* * *

٢٥. بارقة

beginning

البارقة من تقنيات التمهيد الكلاسيكي في السرد الروائي، وتتدرج في مبحث الترتيب الزمني للأحداث. فهي بذرة لا تكاد تُلْمَحُ في موضعها من النص السردي؛ ولذا لا تُفهم إلا بصفة ارتدادية. ومن الأمثلة عليها قول راوي "اللص والكلاب" مشيرًا سلفًا إلى المصاعب التي ستواجه سعيد مهران بُعيد خروجه من السجن: "مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن في الجو غبار خانق وحرّ لا يُطاق".

وتُعتبر البارقة ضربًا من الاستباق، استنادًا إلى ما أسماه جيرار جينيت Genette كفاءة القارئ القصصية المكتسبة من معايشة النصوص وأجناسها الفرعية. فمثلاً عندما يُلح السندباد البحري في السفرة من "ألف ليلة وليلة" على متانة المركب الذي سيُقِلُّه، ندرك أنه يُنبئنا سلفًا بأن الخطر لن يتأتَّى هذه المرة من البحر، وهو حين يقول: "ولم نزل على هذه الحالة إلى أن ألقتنا المقادير على جزيرة مليحة، كثيرة الأشجار، يانعة الثمار، مفتّحة الأزهار، مترنّمة الأطيار، صافية الأنهار، ولكن ليس بها ديّار ولا نافخ نار"، نتوقع أن الخطر سيأتي من هذه الجزيرة التي خلت ـ رغم جمالها ـ من الديار، وساكنيها، المُكَنّي عنهم بنافخي النار، وهو ما سيتأكد في لاحق الأحداث.

غير أن بإمكان الراوي مراوغة متلقّي خطابه ومخادعته، باستخدام ما أسماه جينيت البارقة المزيفة، وهي ذاتها ما أسماه هو استباقًا خاطئًا. فالبارقة كالاستباق يمكن أن تكون يقينية أو خاطئة، وهي في كل الحالات علامة من علامات اتساق النص السردي وانسجامه.

* * *

٢٦. البديع

al–badi[c]

وصف أطلقه في البداية بعض رواة الشعر العربي في القرن الثاني الهجري وأوائل الثالث على ما رأوه من تعبيرات، وأساليب طريفة لدى نفر من الشعراء. منهم بشار بن بُرد (ت: ١٦٧هـ) وأبو نواس (ت: ١٩٨هـ) وأبو تمام (ت ٢٣١هـ) حتى سموا بشعراء البديع، وشاع الاعتقاد بأنهم سَبقُوا إلى هذه الأساليب والصور، وابتكروها، ودفع ذلك عبد الله بن المعتز (ت: ٢٩٦هـ) إلى تأليف كتاب يحمل عنوان "البديع" سنة ٢٧٦هـ؛ ليدحض فيه تلك الدعوى، مشيرا إلى أن ما يقال من ابتداع أولئك الشعراء لفنون جديدة لم يُسبقوا إليها زعم غير صحيح؛ فقد وردت قبل ذلك في القرآن الكريم، وأحاديث النبي – صلى الله عليه وسلم – وأشعار العرب الجاهليين والإسلاميين، وأيَّد قوله بأمثلة من كل منها.

جدير بالذكر أن تلك الأساليب والصور التي وصفت بالبديع عند ابن المعتز شملت الاستعارة، والكناية، وبعض صور التشبيه، وهو الأمر الذى اختلف بعد ذلك لدى البلاغيين المتأخرين، وبخاصة لدى السكاكى (ت ٦٢٦ هـ) وتلاميذه، فقد جعلوا "البديع" اسما لعلم مستقل من علوم ثلاثة يتشكل منها علم البلاغة، والعلمان الآخران هما

"علم المعاني"، و "علم البيان"، وناطوا به مهمة خاصة هي دراسة وجوه تحسين الكلام بعد رعاية مطابقته لمقتضى الحال، التي هي وظيفة علم المعاني، وبعد المعرفة بأداء المعنى بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، التي هي وظيفة علم البيان.

وقد استقل علم البديع في ظل هذا التقسيم بألوان من الأساليب قسمها البلاغيون إلى محسنات لفظية، وأخرى معنوية، وأهم من ذلك أنها كانت تتزامن مع مرور الزمن حتى بلغت لدى ابن أبى الإصبع المصري (ت: ٦٥٤هـ) مئة وخمسة وعشرين نوعًا.

(انظر: البيان، والمعاني).

* * *

٢٧. البديعيات

al–badiᶜiyyāt

يدل المصطلح على نهج من التأليف العلمي ظهر في عصور الضعف والانحلال في الثقافة العربية؛ إذ جنح بعض الأدباء والمهتمين بالدرس البلاغي إلى تتبع ألوان البديع، واستقصاء ما جد منها، والتعبير عن ذلك في قالب النظم على غرار ألفية ابن مالك في النحو، وبعض المنظومات في علوم أخرى. وقد تتوالى ظهور عدد من القصائد سميت "البديعيات" سار معظمها على نسق واحد، هو

مـدح الرسـول – صـلى الله عليـه وسـلم – اقتـداء ببـردة البوصـير (ت: ٦٩٦هـ) المنظومة على بحر البسيط والتي مطلعها:

أمِن تذكُّر جيران بذي سَلَم ∴ مَزجْت دمعا جرى من مُقلة بدم

غير أن البيت الواحد في كل قصيدة يتضمن محسنا بديعيا، ومن تلك "البديعيات" منظومة صفي الدين الحلى (ت: ٧٥٠هـ). ومنظومة عز الدين الموصلي (ت: ٧٨٩هـ)، على اختلاف بينهما في طريقة الإشارة إلى المحسِّن البديعي.

ومن أشـهر ما ظهر من البديعيات بديعية ابن حجة الحموى (ت: ٨٣٩هـ)، وتضمن كل منها ما يشير إلى المحسِّ البديعي الذي بناه عليه، وصنف عليها شرحا مطولا سماه "خزانة الأدب".

* * *

٢٨. البرج العاجى

ivory tower

مصطلح يشير إلى وحدة الكاتب وانعزاله عن واقع مجتمعه، أو انفصاله عن قضايا أمته. ويرى بعض النقاد أن هذا المصطلح ينحدر من تشبيه بديع ورد في سفر نشيد الأناشيد على لسان النبي سليمان مخاطبا سيدة قائلا: "عنقك كبرج عاجٍ"، لكنه لم يظهر بوصفه مصطلحًا أدبيًّا إلا في القرن التاسع عشر على يد الشاعر

والناقد الفرنسي سانت بيف (١٨٠٤- ١٨٦٩)، حيث استخدم هذه العبارة لكي يبين انعزال الفنان أو الفيلسوف عما يقع من مشاغل ومشكلات على الأرض، وقد شاركه في ذلك الكاتب الرومانتيكي ألفريد دي فيينى (١٧٩٧ – ١٨٦٣).

وقد لاقى الكّتاب الذين حلقت نصوصهم بعيدًا عن حياة مجتمعهم انتقادا حادًّا من جانب النقاد، ففي نظر سارتر (١٩٠٥ – ١٩٨٠) أن الأديب ليس ذلك الإنسان الذي يعيش في برجه العاجي، وإنما هو الإنسان الذي تغوص قدماه في عصره، وفي التاريخ الذي يعدُّ من صناعه، رضى بذلك أم أبى. كما يرى الناقد البريطاني توماس ألانز أن إطلاق صفة (البرج العاجي) على مؤلف ما، تعني تعاليه عن عامة الناس وهمومهم.

وقد حظى هذا المصطلح برواج في بدايات القرن العشرين حين ازدهرت المدرسة الواقعية في النقد، حيث وصف بعض النقاد بعض الكتابات التي تبدو واقعية – بمعنى أنها استمدت مادتها من صميم الواقع – بأنها بمنأى عن هذا الواقع؛ لأن الحلول التي تطرحها لا تربو على كونها اقتراحات نظرية لا تمت للواقع بصلة.

ومن أشهر الكتاب في الأدب العربي الذين وصفوا – من قِبَلِ العامة خاصة – بهذا الوصف الكاتب المصري توفيق الحكيم

(١٨٩٨ – ١٩٨٧)، على الرغم من أن جل أعماله لا تبتعد عن قضايا أمته، ولعل ذلك يعود إلى كتابه الذي نشره تحت عنوان "من البرج العاجي" عام (١٩٤١).

* * *

٢٩. البطل الإشكالي

problematic hero

ظهر هذا المصطلح في دراسات لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١)، ولوسيان جولد مان (١٩١٣-١٩٧٠) للدلالة على الشخصية الرئيسية في النص السردي، التي تثير تساؤلات، وتطرح قضايا ترتبط بقيم المجتمع والحضارة، وتبرز وجود تناقض قائم بين الشخصية والعالم.

وينشأ هذا التناقض نتيجة تبني البطل قيمًا ومثاليات لا يعترف بها الواقع غالبًا بما ينطوي عليه من تدهور وسلبية، فينشأ صراع بين حقيقتين؛ داخليّة: يتبناها هذا البطل بمفرده، وخارجية: يمثلها الواقع، الأمر الذي يتطور بعد ذلك ليعيش هذا البطل حالة من الاغتراب عن المجتمع والذات معًا، إذ لا يجد مجالا للجوء إلى الذات بوصفها مهربا من الواقع؛ لأن ذلك اللجوء لا يعني سوى رثاء ذاتي ممقوت، وفي الوقت نفسه لا يستطيع تقبل الخارج؛ لأن تقبله – على أي مستوى – سوف يظهره في صورة الانتهازي ما دام سيتعامل مع واقع

يتعارض مع قيمه ومثله، وحتى لا يحدث ذلك فإنه يلجأ إلى الإنكار التام لكل من الخارج والداخل معًا، ونتيجة لذلك يتولد لديه شعور بالوحدة التامة ينتهي به إلى الاعتراف بعدم جدوى فعله.

وتعد شخصية دون كيشوت Don Quixote من أبرز الأمثلة على هذا النموذج في رواية القرن السابع عشر، وكذا شخصية "أبلوموف" بطل رواية فلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) "التربية العاطفية" (١٨٤٥). وفي الأدب العربي يمكن اعتبار "سعيد مهران" بطل رواية "اللص والكلاب" (١٩٦١) لنجيب محفوظ نموذجًا قريبًا من هذا النمط، وكذلك شخصية "أمينة" في رواية إحسان عبد القدوس "أنا حرة" التي عاشت تناقضًا حادًّا إشكاليا بين رؤيتها لحرية الفتاة، والقيود الاجتماعية المحيطة بها.

* * *

٣٠. البطل المضاد/ البطل الضد/ اللابطل

anti-hero

البطل المضاد شخصية تفتقر إلى سمات البطل التقليدي المتعارف عليها في الأعمال الأدبية، وأهمها السعي إلى المثل العليا والإيثار، بل بذل النفس في صراع شجاع مع قوى الشر. وغالبًا ما يحتفظ البطل المضاد بمسافة تفصله عن مجتمعه، فهو إما منبوذ،

وإما انطوائي النزعة لا يتفاعل مع غيره، لكنه في الوقت نفسه قادرٌ على الفعل، وفي بعض الأحيان قادرٌ على إحداث التغيير وإصلاح ما فسد من حوله، وإن ظلت مصلحته الخاصة نصب عينيه.

ويُعد "ست" في الأساطير المصرية القديمة بطلاً مضادًّا. فهو واحدٌ من الأرباب الخمسة الذين ولدوا بعد تزاوج الأرض (جِب) والسماء (نوت) في بدء الخليقة، والأربعة الآخرون هم أوزيريس، وإيزيس، ونفتيس، وحورس الأكبر. وتشير الأساطير إلى مرحلة تسبق وصم "ست" بجريمة قتل أخيه "أوزيريس"؛ فهو رب الصحراء، والعواصف، والحرب، والفوضى، وهو ماكر أريب. ينسب إليه أنَّه من يحمي الإله رع من "آبِب" التي تسعى لتعطيل مركبة الشمس التي يقودها عبر السماء. كذلك نراه يقف إلى يسار رمسيس الثالث يشارك حورس الذي يقف إلى يمين الملك في تمثال يصف تتويجه، الأمر الذي يشير إلى أنَّه يظل مع حورس رمزًا لوحدة شمال مصر وجنوبها.

ويظهر البطل المضاد في الأساطير الإغريقية في شخص الإله "ديونيسيوس" Dionysius فهو رب الزراعة والخصب، لكنه أيضًا رب الخمر واللهو العابث الماجن، كذلك يتسم أبطال الإغريق بسمات البطل المضاد ومنهم "هرقل" Hercules و "آخيل" Achilles،

وكلاهما من أنصاف الآلهة اللذين يتمكن الغضب منهما فيخرجهما عن مسلك الأبطال المألوف، ويدفعهما إلى العنف الذي يُلْحِقُ بأعمالهما المجيدة شوائب يُكَفِّران عنها لاحقًا.

وتظهر شخصية البطل المضاد في فن الرواية الذي شهد تطورًا في القرن السابع عشر، فنرى في رائعة الأديب الأسباني "ثربانتس" "دون كيخوتة" Don Quijote صورة البطل وهو رجل ريفي أُولِع بقصص الفروسية وسار في الأرض ساعيًا لإقامة العدل في عالم سقطت فيه تلك القيمة، وحلت محلها قيم عالم جديد قائم على التقدم المادي وحده، ويصحبه في رحلته بطلٌ مضاد هو "سانشو بانزا" Sancho Panza الذي لا يؤمن بمثل سيده العليا، ويطمح للمكسب المادي وحده. وفي إنجلترا قدمت روايات المغامرين المتجولين Picaresque نماذج للبطل المضاد، وأشهرها شخصيتا "جوزيف آندروز" و "توم جونز" في روايتي المؤلف الإنجليزي "هنري فيلدينج" المعنونتين باسمي بطليهما.

ويستمر تشكل شخصية البطل المضاد في العصر الحديث مع مقتضيات الزمان، فيقدم الأدباء تلك الشخصية على خلفية الفلسفة الوجودية التي تجسد حيرة الإنسان أمام لغز الوجود، وما يتبعهما من قلق وإحساس بالضياع. ويستهل الأديب الروسي "دستويفسكي"

هذا الاتجاه برسمه شخصية "إيفان كارامازوف" Ivan Karamazov في روايته "الأخوة كارامازوف"، The Brothers Karamazov، كما يتجسد هذا النموذج في رواية "ألبير كامو" Albert Camus "الغريب" L'Etranger وفي شخصيات مسرح اللامعقول Theatre of the Absurd.

وتظهر شخصية البطل المضاد في الأدب الروائي العربي الحديث في صور مختلفة كلها تخرج عن التعريف التقليدي لمفهوم البطولة، ويمضي نجيب محفوظ في تصوير تلك الشخصية في صورتها الحديثة الوجودية في شخص "سعيد مهران" في روايته "اللص والكلاب" (١٩٦١). كما جَسَّد المؤلف الفلسطيني إميل حبيبي النكبة وآثارها في روايته المعنونة "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" (١٩٧٤) واسم البطل مزيج من السمات الخاصة بالبطل المضاد.

*   *   *

٣١. البند

al-band

وزن شعري ابتدعه بعض شعراء العراق في القرن الحادي عشر الهجري، يقوم على الجمع بين بحرين من بحور الشعر العربي

المعروفة في عروض الخليل، هما (الهزج) وتفعيلته "مفاعيلن" تتكرر أربع مرات في البيت، مرتان في كل شطر؛ والثاني (الرمل) وتفعيلته "فاعلاتن" تتكرر ست مرات، ثلاث منها في كل شطر، والبحران يتداخلان تداخلا فنيا؛ ومبنى هذا التداخل تساوى التفعيلتين في المقاطع الصوتية، أو الأحرى العروضية في نوعها وعددها؛ فكلتاهما مكونة من "وتد مجموع"، و "سببين خفيفين"، والاختلاف إنما هو في موقع بعضها، فتفعيلة الهرج "مفاعيلن" تبدأ بالوتد المجموع يليه سببان خفيفان، وتفعيلة الرمل "فاعلاتن" تبدأ بسبب خفيف يليه وتد مجموع وتنتهي بسبب خفيف. ولهذا التوافق بين البحرين وضعهما الخليل في دائرة واحدة هي "دائرة المختلف".

والشاعر يجمع بين الوزنين ويكرر الانتقال من أحدهما إلى الآخر عبر القصيدة كلها، دون تقيد بأسلوب الشطرين، وإنما يخرج عنه فيجئ هزجا تختلف أطوال أشطره، فيأتي شطر مثلاً بتفعيلتين، يليه شطر بخمس تفعيلات، وثالث باثنتين، ورابع بعشر وهكذا وفقا لما تمليه عليه قريحته. وكلما كان تنوع الأطوال أوضح، كان البند أكثر موسيقية.

ولا يكون انتقال الشاعر من الهرج إلى الرمل كيفما اتفق، وإنما وفق قواعد العروض، فلا تختتم أجزاء أشطر الرمل إلا بالضرب

"فاعلاتن" الذي يمهد لبحر الهزج فيأتي حينئذ في موقعه، وعندما يبدأ الهزج يستمر الشاعر عليه حتى يورد في آخر الأسطر الضرب (مفاعيلين) الذي يمهد لبحر الرمل، فيصح أن يعود ثانية وهكذا. فإذا لم يتحقق الجمع بين البحرين، ولم تتنوع أطوال الأشطار لم يكن الشعر من وزن البند.

ولعل هذا الوزن كان له أثره في ظهور القالب الشعر الجديد فى العراق في منتصف القرن العشرين على يد بدر شاكر السياب (ت: ١٩٦٤م) ونازك الملائكة (ت ٢٠٠٧) والمعروف بشعر التفعيلة – وشاعت تسميته خطأ باسم الشعر الحر–؛ من حيث تنوع أطوال السطور الشعرية فيه، وإن تجاوز بحرى الهزج والرمل إلى بحور أخرى.

(انظر: الشعر الحر).

* * *

٣٢. البوهيمي

bohemian

ظهرت كلمة بوهيمي أول الأمر لتشير إلى سكان بوهيميا، وهي إقليم في جمهورية التشيك، ثم لتدل على قبائل الغجر الرُّحَّل الذين يُظَنُّ أن أصلهم من هناك، ثم أطلقت – على سبيل التوسع في الدلالة – على الجماعات المتشردة التي كانت تعيش من مصنوعاتها

اليدوية، وممارسة الغناء، والرقص، والتسول. وبشيء من المماثلة أطلقت على الحياة الشبيهة بحياة البوهيميين التي تمتاز بالترحل، والفقر، ومنذ القرن التاسع عشر أخذ المصطلح يشير إلى طائفة من الفنانين، والأدباء، والمثقفين، الفوضويين، وإلى طريقة حياتهم كذلك.

ويرى بعض الدارسين أن البوهيمية منبثقة من التقليد الطويل لهامشية الشاعر الساخط المرسوم كاريكاتيريا في كتاب هوراس "فن الشعر" ثم الشاعر الرث أو الهائم على وجهه فيما بعد، وقد اتخذت صورة الأديب البوهيمي في أوربا كل دلالاتها ما بين (١٨٣٠) و (١٨٤٠) عندما فرضت الرومانتيكية نفسها، وجذبت أعدادا من الطامحين إلى الكتابة فاضت بأعدادهم المدارس الثانوية المحدثة، وقذفتهم وسط مجتمع غير قادر على استيعابهم، فشكلوا مجموعات مختلفة ضمت أدباء، ورسامين، ونحاتين اتخذت من المقاهي مقرًا لها، ونادت برفعة الفن فوق الحياة العامة والسياسة.

ويرى بعض النقاد أن البوهيمية قبل كل شيء أحد أعراض الأدب كما حددته الرومانتيكية، بالاستناد إلى نماذج مستقاة من مسيرة حياة أعلام التواريخ مثل "روسو"، تسمو بظروف حياة الفنانين والأدباء الشباب، حيث يتم تصوير حالتهم العارضة كمرحلة مخاض لنتاجهم المستقبلي، فنقْصُ الدعم وضعف العلاقات بمثابة الوحدة

الملازمة للموهبة الجديدة، كما أن السمات الخارجية هيئة وسلوكا (الشَّعر، الثياب، اللغة، التشرد) يمثل رفضا للنمط البرجوازي السائد.

ويمكن أن نعد بعض الشعراء المصريين في العصر الحديث بوهيميين، مثل: عبد الحميد الديب، ونجيب سرور.

* * *

٣٣. التأليف الأسطوريّ

mythopoeia

ظهر هذا المصطلح في النقد الأدبي أوائل القرن التاسع عشر؛ لتجديد نوع من الشعر الرمزي الإنجليزي ـ عند ويليام بليك وييتس ـ ينحو إلى استخدام الشخوص، أو العناصر، أو الرموز الدينية، أو إلى صياغة أسلوب أشبه بأساليب الكتب المقدسة السماوية وغير السماوية في صياغتها، أو موضوعاتها، أو تبويبها؛ وذلك بغرض إبداع شعر مشحون برؤى شعرية جديدة تطمح إلى إعادة إحساس الإنسان بالقدسية وبمكانته المهمة في الكون، أو بأنه يتمتع بعلاقة خاصة مع الله أو الملائكة، أو بالقوى الكونية المهيمنة التي تعبر عن قوة الخالق ومشيئته.

وقد مال هذا الشعر أيضًا إلى نوع من التمجيد الصوفي للإنسان والطبيعة بوصفهما تجليات قدرة كونية عظمى، كما مال إلى عرض سلوكهما أو مظاهرهما بوصفهما تحقيقًا لمشيئة تلك القوى الكونية. وقد امتدت هذه النزعة إلى الرواية والدراما أيضًا.

وليس المقصود بصفة "الأسطوري" الخرافة، وإنما المقصود هو الإيمان الفطري والتلقائي لدى الإنسان البسيط دون تعقيدات عقلانية.

ويعدُّ هذا الاتجاه الإبداعي ردَّ فعل على نزعات القرن الثامن عشر المتطرفة في الشك، وعلى النزوع العام في الفكر الأوربي إلى الفصل بين عالم الروح وعالم العقل، وعلى الاتجاه العام نحو المادية والإلحاد.

وفي عالمنا العربي تستلهم أنواع فنية، وأدبية كثيرة النزعات الأسطورية ـ الإنسانية، والدينية، والصوفية ـ بقصد إعادة القيمة للجوانب الروحية والأخلاقية لدى الإنسان.

* * *

٣٤. تباين الأصوات الاجتماعية

heteroglossia

مصطلح صاغه ميخائيل باختين (١٨٩٥ – ١٩٧٥) Bakhtin؛ ليصف به أشكال التعبير الوافرة داخل كل اللهجات في اللغة، والطرق التي تحكم بها هذه الأشكالُ فَعّالية المعنى في أي عبارة. فكل عبارة

منطوقة هي عبارة فردية كاملة ومتعيَّنة، بمعنى أنها تعبيرُ شخصٍ معين، في لحظة غير متكررة في الزمن. لكن العبارة تدل على أكثر مما يريده صاحبها؛ لأنها تنطوي بين ثناياها على ما يدعوه باختين "الأيديولوجية الاجتماعية" داخل الثقافة ككل، وما تحمله من اختلاف وصراع.

أيُّ عبارة من هذا المنظور هي عبارة حُبْلى بالتوتر والصراع والاختلاف. فكل كلمة تفوح منها رائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها حياتها المشحونة اجتماعيًّا؛ وكل الكلمات والأشكال مسكونة بالنوايا، ذلك أن المعاني السياقية الإضافية لا يمكن تجنُّبها في الكلمة.

وتُعَدُّ "الروايةُ"، بوصفها – أدبيًّا – الشكل المثالي للتجسيد الأدبي لتعدُّد الأصوات الاجتماعية؛ لأنها تسمح بأكمل تمثيل فني لتنوع أنماط الكلام الاجتماعي، والأصوات الفردية في ثقافة ما.

(انظر: الحوارية).

* * *

٣٥. التحليل النفسي للأدب

Psychoanalytic criticism

ظهر هذا النوع من النقد مع إسهامات رائد التحليل النفسي سيجموند فرويد Sigmund freud (١٨٥٦ – ١٩٣٩) الذي يرى أن

العمل الأدبي ينطوي على طبقات دلالية متراكمة، تحتاج إلى كشف غوامضها وأسرارها.

ومن أهم تلك الطبقات الدلالية "المحتوى الظاهر" الذي تشكله الرغبات المقنَّعة، أو المُحَرَّفة التي تتضح للوعي، و"المحتوى الخفي" الذي تشكله الرغبات اللاواعية، ومواضيعها التي تعبِّر عنها الصيغة المحرَّفة، أو المقنَّعة.

في بداية هذا النوع من النقد الأدبي كان يتم التركيز على المؤلف، ثم مع التطورات الحديثة المتعلقة بإنتاج النص واستقباله، وتغير مفاهيم اللغة، وأساليب تقديم الشخصية الأدبية، بدأت العناية بحالة القارئ، أو الناقد، وتأثره بمادة العمل الذي يقوم بتحليله، وتأثيره فيه. فعملية التحليل النفسي الأدبي ليست بريئة محايدة، بل ثمة تفاعل نشط متبادل بين المؤلف، والنص، والقارئ. ولعل نظرية الاستقبال، واستجابة القارئ، والنظريات النقدية التي تركز على القضايا النفسية، هي نظريات نتجت عن علم النفس والتحليل النفسي، كما أسهمت فيها أيضًا نظريات الإدراك والمعرفة في أثناء عقد الخمسينيات من القرن العشرين.

ويختلف مفهوم الإبداع باختلاف نوع التحليل النفسي الذي يتبناه الناقد؛ فالذي يتبع فرويد، ونظرته للعمل الفني يرى أن الإبداع نوع

من اللعب، أثارته حادثة معينة في الحاضر، فاستجاب الفنان؛ ليربطها برغبة قديمة غير مشبعة، تُمَثِّلُ بقايا من دوافع وغرائز طفولية، ويقتصر دور الناقد على فك تشابك نسيج النص، والعودة إلى الدوافع الأولى غير المشبعة عند المؤلف، أو الشخصية. ثم مع ظهور أهمية القارئ، وانحسار دور المؤلف أصبح التحليل النفسي للأدب يركز على ما يقدمه الأدب مع متعة وإشباع للرغبة، حتى صار الشكل الأدبي يحمل دلالات نفسية لكل من القارئ والمؤلف معًا. ومع تحول بؤرة الانتباه بكاملها إلى نظرية الاستقبال واستجابة القارئ، صار العمل الأدبي تجربة يعيد القارئ بناءها ومعايشتها. ولما كانت العلاقة بين القارئ والنص علاقة تبادلية نشطة، فسيجلب كل قارئ إلى النص تجربته الشخصية، ونموه العاطفي، ورؤيته الخاصة، ولذا أصبح من الضروري تحليل تلك القراءة، وتفسيرها؛ لأنها بدورها أصبحت نصًا له دلالاته النفسية. ويعتبر هذا الطرح امتدادًا لقضية علاقة النظرية بالتطبيق، وانهيار الفواصل بينهما في النقد المعاصر. وبفضل هذا التطور أصبحت عملية التأويل عملية مستمرة، وليست حدثًا يبدأ وينتهي، أي أصبحت عملية مفتوحة، كما هي حال النص الحديث المفتوح الذي يقابل النص المغلق.

ويعد جاك لاكان Jacques Lacan (١٩٠١ – ١٩٨١) منظِّرَ التحليل النفسي الأبرز في الدراسات الأدبية، فقد وظَّف مقولات الألسنية اللغوية التي نادى بها دي سوسير Ferdinand de Saussure فأرسى أسس التحليل النفسي عليها؛ وكان من نتيجة ذلك شعاره ذائع الصيت: "ينبني اللاوعي على نحو ما تنبني اللغة".

* * *

٣٦. تداخل

interference

التداخل بين الآداب من أكثر المسلمات بديهية، فحين تتصل الآداب ببعضها يحدث التداخل الذى يعد إحدى وظائف الاتصال. وتوجد أشكال لهذا التداخل، منها التداخل الأدبي عند حدوث أزمة يعانى منها أدب، فيبدأ في التماس معايير، وقيم أدبية أخرى من خلال التفاعل الإرادي المقصود مع آداب أخرى. وهناك التداخل اللغوي، إذ يمكن للغة أن تتصل بلهجة متفرعة عن لغة أخرى فتتداخل معها، أو بين لغة الأغلبية ولغة الأقلية داخل إقليم لغوي وثقافي محدد، كالاتصال والتداخل بين الفرنسية والفلامانية المتفرعة عن الهولندية، أو كما يحدث في بلد متعدد الأعراق كالولايات المتحدة الأمريكية التي تبرز فيها ثقافة الأمريكيين الأفارقة.

ورغم وجود شعوب منعزلة مثل شعب الإسكيمو، وشعب الإنكا، فهذه الحالات لا تبطل بديهية "مسلمة التداخل والتفاعل بين الآداب"، إذ توجد أمثلة تثبت المسلمة وتؤكدها: فالأدب الأكادي (أدب بلاد ما بين النهرين قبل الميلاد بثلاثة وعشرين قرنًا) انحدر من الأدب السومري، عن طريق الكتابة، واللغة، والترجمات الأكاديّة؛ كما أثر الأدب اليوناني اللاتيني في جل الثقافات الأوربية؛ وكذلك الأدب المصري الذى يعد أقدم أدب تأثر بالأدب الأكاديّ.

وهناك أدب يكون مؤثرًا ومُختارًا – في عملية التداخل –؛ نظرًا لرفعة منزلته، كمنزلة الأدب اليوناني واللاتيني بالنسبة إلى الآداب الأوربية. ولكن هذه الحالة مرتبطة بسياق جغرافي، وحضاري محدد، يتعلق برغبة مقصودة متدبرة في إعادة صياغة امتداد تاريخي. وذلك في مقابل حالة تأثير واختيار أخرى مرتبطة بمرحلة ما بعد الاستعمار، كحالة النظرة إلى الآداب الفرنسية، والإنجليزية، والألمانية بوصفها رفيعة المنزلة، قياسًا إلى غيرها من آداب العالم النامي، أو عالم الجنوب في مقابل عالم الشمال. وفى كلتا الحالتين، يعمل أدب المُسْتَعْمِرِ بصفته أدبًا مثاليًّا بالنسبة إلى الآداب المتأثرة.

ومع حركة الاستعمار التي بلغت ذروتها في أواخر القرن الثامن عشر، وعلى امتداد القرن التاسع عشر، غدت عملية الهيمنة الاستعمارية سببًا من أسباب التداخل بين الآداب، وبخاصة حالات الاستعمار في مرحلته الرأسمالية، حين بدأ يفرض لغته وثقافته على المنظومة الإدارية، والسياسية، والاقتصادية، والدينية بأساليب منطقية عقلية غير قسْرية، كحالة الاستعمار الفرنسي في أفريقيا، وعلى الأخص في الغرب الأفريقي مثل داكار عاصمة السنغال وبامكو عاصمة مالي.

في هذه الحالة، تُختار لغة المستعمر وأدبه بسبب سلطته، وهي هنا السلطة الاستعمارية التي تفرض لغات ونصوصًا على المجموعات المغلوبة، دون أن يعني ذلك أن لكل سلطة استعمارية سلطة أدبية، إلا إذا تبنَّتْ نُخَب المجموعة المغلوبة الثقافة المهيمنة.

ولعل رواية إحسان عبد القدوس "ثقوب في الثوب الأسود" من أبرز نماذج الأدب المكتوب باللغة العربية، الذي يدلِّلُ – حين إخضاعه للتحليل الثقافي – على الاستجابة الثقافية الطوعية من قبل المستعمَر لكل منظومة المستعمِر المعرفية بقيمها وتقاليدها، بطريقة تحوِّل مفهوم "التداخل" إلى اختراق استعماري والاستجابةَ الثقافية الطوعية إلى خضوع غير واعٍ.

٣٧. التذييل

al - tadyīl

يقصد به في البلاغة العربية إطلاق الشاعر للمثل أو الحكمة يختم بها بيته الشعري؛ فيكون له وقع عميق، وأثر قوي في النفس، كما يكون أسرع إلى تركيز المعنى المطلوب، وأقدر في إيصاله وتبليغه، ومثله ما جاء في قول أبي فراس الحمداني:

تهون علينا في المعالي نفوسنا

ومن يخطب الحسناء لم يُغْلِهِ المهرُ

وقول أبي الطيب المتنبِّي:

وحيداً من الخلاَّن في كلِّ بلدةٍ

إذا عظُم المطلوب قلّ المساعدُ

وهو كثير في القرآن الكريم، كقوله تعالى: ﴿ وَقُلْ جَآءَ ٱلْحَقُّ وَزَهَقَ ٱلْبَٰطِلُۚ إِنَّ ٱلْبَٰطِلَ كَانَ زَهُوقًا ﴾ (الإسراء: ٨١)؛ فجملة ﴿إِنَّ ٱلْبَٰطِلَ كَانَ زَهُوقًا ﴾ تذييل لسابقتها؛ إذ تؤكدها تأكيدًا واضحًا. ويقصد به في العروض: زيادة في آخر التفعيلة تأتي في البحور المجزوءة، ومنه قول الكميت بن زيد – وهو من مجزوء الكامل –:

فالآنَ صِرْتُ إلى أُميَّ (م) ـةَ والأمورُ إلى مصاير

فالتذييل هنا هو زيادة السبب الأخير «يِرْ» على تفعيلة «متفاعلن».

٣٨. تراسل الفنون

correspondence of arts

مصطلح يشير إلى تبادل المؤثرات بين أجناس الفنون والآداب، فيأخذ بعضها من الآخر ويعطيه، وهو حالة من الإبداع المشترك بين الفنون، تأتي نتيجة تمرس المبدع بجماليات شتى الفنون وفهمها، وإتقانه التعامل مع الحرف وعمقه، والكلمة ودلالتها، والجمل وصياغتها، والإيقاع ونغمته. ويتمثل هذا التبادل على سبيل المثال في الأشكال الأصلية للأدب الشفاهي المتواتر – مثل أغاني البطولة الملحمية – حيث تبدو الوحدة بين النص، والموسيقى مجتمعة في شخص الملحن، الشاعر، المغني، كما كانت الأغنية الشعبية تجمع الرقص، إلى جانب النص، والموسيقى. كما تعد الأنشودة، والأوبرا من الأنواع التي يتضافر فيها الأدب، والموسيقى كذلك.

ولقد اختلفت النظرة إلى الفاعلية المباشرة، والمدى، والأهمية التي تنسب إلى ما يكون بين الفنون المختلفة من تأثير، وتداخل، وتغلغل متبادل. فقد أكد الكاتب والناقد الألماني ليسينج (١٧٢٩– ١٧٨١) استقلال كل من الأدب، وفن التصوير، واختلاف أحدهما عن الآخر اختلافا نوعيًّا. أما الرومانتيكية فقد انطلقت من منطق وحدة الفنون جميعها، لكن الحدود بين الأدب وغيره من الفنون –

وبخاصة الفنون التشكيلية – قد تخلخَلت بشكل كبير منذ العقد الثاني من القرن العشرين، وأسهمت المستقبلية والدادية والسريالية والتكعيبية في التغلغل المتبادل بين الأدب والفنون التشكيلية إسهامًا جوهريًّا، تارة عن إرادة في توسيع إطار التعبير، وتارة أخرى عن أزمة الأنواع الفنية المختلفة وتعرضها لفقدان الهوية. ودخل مجال الأدب في هذا المضار ما أطلق عليه الشعر المرئي عن طريق الصورة المجردة من اللغة، وأدخل في مجاله صُوَرًا فوتوغرافية، وجرافيكية في شكل النصوص ذات الصورة، والكلمة حتى وصل إلى القصيدة اللوحة. وقد رصد الناقد "ولفنجنج ماكس فاوست "Wolfgang Max Faust" (١٩٤٤-١٩٩٣) هذه الظاهر في كتابه " صور تصبح كلمات".

وقد توسعت الدراسات في رصد التبادل بين الأدب وغيره من الفنون الأخرى، فعلى سبيل المثال، رصد الباحثون وجود تناظر على درجة عالية من الوعي يربط بين أدب الكاتب الإنجليزي ديفيد هربرت لورنس (١٨٨٥-١٩٣٠)، ولوحات المصور الفرنسي سيزان (١٨٣٩-١٩٠٦)، وقد فسر بأنه تماثل نشأ نتيجة الارتباط الثقافي المباشر، كما رُصِدت حالات أخرى وقع فيها تأثر الأديب بالفنون الأخرى بشكل لاشعوري، حيث بيَّن الناقد "كالفين بروان" Brown

(١٨٢٧ – ١٨٨٩) كيف أن الشاعر "وولت هوايتمان" (١٨١٩–١٨٩٢) صنع في شعره، دون اتباع لنموذج موسيقى، أبنيةً رمزية شكلية مشابهة للأبنية الموسيقية.

ولما كانت الفنون المختلفة لا تتلامس إلا في سمات متفرقة، فإن التفاعل المتبادل، مهما وصل مَدَاه، لا ينتقص من استقلال الفنون، كل على حدة، استقلالاً ذاتيا.

وقد تطورت تقنيات التماس، والتواصل بين الفنون المختلفة طيلة القرن العشرين ببروز الفن السينمائي، وتداخله الجمالي مع فنون الصورة، والكلمة، وتوسع التحليل الثقافي في ذلك بالاعتماد على منظومات العلامات المتباينة وتضافرها.

(انظر: القصيدة التشكيلية).

* * *

٣٩. الترقيم

punctuation

يشير مصطلح الترقيم إلى علامات الرسم الإملائي التي تستخدم داخل النص بهدف تسهيل الفهم على المتلقي، لكنها غالبا ما وظفت في المقابل بطرق مختلفة من قبل الأدباء؛ لتؤدي أغراضًا دلالية معينة، وبخاصة في الأشكال التجريبية في الخلق الأدبي.

وقد ظهرت هذه العلامات منذ اختراع الطباعة ولم تفرض نفسها إلا بعد شيوع النصوص المطبوعة في عصر النهضة، حيث تزامن تطورها مع تراجع عملية قراءة النصوص بصوت مرتفع. وقد تحددت أبرز تلك العلامات – كالفاصلة، والنقطة، والفراغ، والخط الصغير – في القرن السادس عشر. وليست علامات الترقيم اصطلاحًا طباعيا بعيدا عن حقل الأدب كاختيار الورق مثلا؛ لأنها تتخلل الكتابة نفسها، وتؤدي دورًا وثيق الصلة بالمعنى، حيث تشير إلى وحدة التركيب وتبرز تناغم النص.

ويزداد استخدام علامات الترقيم تعقيدًا مع الشعر خاصة، حيث يوظف الشاعر علامات الترقيم بطريقة شديدة الذاتية ليكشف من خلالها عن شيء من أبعاد النص. وقد صحب هذا الأمر ظواهر طباعية أخرى، مثل تمزيق أوصال الكلمة الواحدة من خلال فك ارتباطها الطباعي، أو تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة، وكذلك العناية بتوزيع الفراغ والنقاط في جسد القصيدة، فضلا عن توظيف الأشكال المختلفة، والاهتمام بالفنون التشكيلية في نسيج النص الشعري. حتى أصبح بناء المعنى في القصيدة الحداثية لا يرتكز على اللفظ وحده، وإنما يستند كذلك على البعد البصري،

أو الفضاء الطباعي للنص. ومن الشعراء الذين وظفوا هذه الظاهرة سعدي يوسف (١٩٣٤ –...) وأحمد مطر (١٩٥٤ – ٢٠١٤م).

(انظر: القصيدة التشكيلية).

*   *   *

٤٠. التشويق

suspense

حالة من الانتظار المفعم بالانفعال، والتوتر، والإثارة، تتعلق بسير الحدث الحكائي وتوقع مفاجآته، وتكون هذه الحالة عابرة، أو ممتدة إلى نهاية الحبكة، كما قد تكون مقتصرة على شخصية واحدة أو متعلقة بجوٍّ عام يزداد حدّة بمقدار ما تتشابك الأحداث، ويصعب التنبؤ بالنهاية. وقد يحدث التشويق عندما تصبح إحدى النتائج ممكنة، غير أن الغموض يحيط بمدى تحققها بالفعل، أم لا، أو عندما تكون إحدى النتائج متوقعة، لكن توقيت تحققها، وكيفيته أمر غير معروف.

ويعد التشويق سمة من سمات الأعمال الدرامية، والسردية عمومًا، حيث يسعى كتابُها إلى كسب اهتمام المتلقي بدفعه إلى طرح الأسئلة دون إجابة فورية. وتنتمي هذه الأسئلة إلى نمطين: (سببي، مَنْ الفاعل؟) وزمني (ماذا سيحدث بعد ذلك؟) يتجلى النمط الأول بوضوح في طرح الرواية البوليسية، ويتجسد النمط الثاني في رواية

المغامرات. أما الأنواع الأخرى من النصوص الدرامية والسردية فإن التشويق فيها يعود إلى طبيعة الأحداث، والشخوص، أحدهما يتعلق بالفاعل، والآخر يتعلق بمستقبل الأحداث.

(انظر: الحبكة)

* * *

٤١. التصويرية

imagism

مصطلح أرساه الشاعر الأمريكي باوند Ezra Pound (١٨٨٥–١٩٧٢) عام (١٩١٢) تقريبًا، وبه يؤكد أهمية الصورة في العمل الشعري، وهي كالصورة الفوتوغرافية التي يقتنص بها المصور لحظة سكون ما، قد لا تقول شيئًا في ذاتها، لكنها تكتسب معنًى محددًا من رؤية المتلقي لها، وتتعدد المعاني بتعدد القراء ورؤاهم للنص الشعري.

ولا تُعدّ التصويريةُ منهجًا في ذاتها، ويرى الباحثون أنه رغم انقضائها كحركة جديدة عام(١٩٧١)، فقد أثرت تأثيرًا كبيرًا في الشعر الحر في القرن العشرين.

وقد احتفى الإنتاج الشعري العربي في عصوره المختلفة بالصورة الشعرية، وكذلك ظهر مصطلح "التصوير" في التراث النقدي العربي

منذ بداياته، ومن ذلك تعريف الجاحظ للشعر بأنه "صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"، ثم تناول آخرون المصطلح نفسه بالتحليل منهم عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة)، وابن الأثير في (المثل السائر).

وقد تأثر كثير من شعراء العربية المعاصرين بمفهوم التصويرية، منهم، على سبيل المثال، بدر شاكر السيّاب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي.

(انظر: الصورة النفيسة).

* * *

٤٢. التضمين

al - TaDmiin

التضمين على ثلاثة أنواع هي: التضمين البلاغي، والتضمين النحوي، والتضمين العروضي.

فالتضمين لدى علماء البلاغة: أن يُضمن الشاعر كلامه شِعرا من شعر غيره، فإن كان شائعًا مشهورًا بين الدارسين والأدباء فلا حاجة إلى التنبيه إليه، كما في قول القائل:

إذا الوهم أبدى لي لَماها وثغرها
تذكرت ما بين العُذَيْبِ وبارقِ

يــذكرني مِــنْ قَــدِّها ومــدامعي

مَجَــرَّ عوالينــا ومجــرى الســوابق

فالمصـراعان الأخيـران مـن البيتـين مطلـع قصـيدة أبـي الطيـب المتنبي في مدح سيف الدولة:

تَـذَكَّرْتُ مـا بـين العُـذَيْبِ وبـارقِ

مَجَــرَّ عوالينــا ومَجْــرى الســوابق

(العذيب وبارق: موضعان بظاهر الكوفة. السوابق: الخيول).

أما إذا كان النص الشعري المضَّمن غير شائع فينبغي التنبيه إليه، ومثله ما جاء على لسان الغلام الذي عرضه أبو زيد السَّروجي للبيع في إحدى مقامات الحريري (ت:٣٩٥هـ):

علـى أنـي سأنشـد عنـد بيعـي

(أضــاعوني وأيَّ فتــى أضــاعوا)

فالمصراع الأخير من قول الشاعر الأموي العرْجي (ت: ٩٧هـ) وذلك قوله:

أضـاعوني وأيَّ فتـى أضـاعوا

ليــــوم كريهــــة وسِــــداد ثغــــر.

وبوســعنا أن نوســع هــذا المفهــوم للتضــمين؛ ليصــبح أداة فنيــة

يستعين فيها الشاعر المعاصر بنص شعرى، أو نثري، أو من الكتب المقدسة؛ لإسقاط دلالة معينة، أو تقديم رؤية فكرية أو فلسفية، أو السخرية من أوضاع سياسية خاصة أو اجتماعية بذاتها، وهو ما يشيع لدى المعاصرين باسم توظيف التراث أو استدعاء الموروث.

وهو بهذا المفهوم في البلاغة العربية وثيق الصلة بمصطلح "التناص" المتداول بين النقاد الآن، بل إنه صورة من صوره.

أما التضمين النحوي فهو أن يُضمَّن فعلٌ معنى فعل آخر فيأخذ حكمه في التعدي واللزوم، فمثال تضمين فعل معنى فعل آخر قوله تعالى: ﴿ وَلَا تَعْزِمُوا۟ عُقْدَةَ ٱلنِّكَاحِ حَتَّىٰ يَبْلُغَ ٱلْكِتَـٰبُ أَجَلَهُۥ ﴾ [البقرة ٢٣٥]. فقد ضُمِّنَ الفعل "تعزموا" الذي يتعدى بحرف الجر معنى "تعقدوا" الذي يتعدَّى بنفسه.

ومنه في الحرف قوله تعالى: ﴿ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِى جُذُوعِ ٱلنَّخْلِ ﴾ [طه ٧١]. فاستخدم "فى" بدلاً من "على"؛ لإفادةِ التهويل والمبالغة في أن الصَّلْب داخل الجذوع، وليس مُلامِسًا لسطحها.

والتضمين العروضي أن تتعلق الكلمة الأخيرة في البيت، التي تشتمل على القافية بأول كلمة في البيت الذي يليه كقول النابغة:

وهُمْ وردوا الجَفار عَلى تميم

وهم أصحابُ يوم عكاظ إنِّى

شَــهِدْتُ لهــم مــواطن صــادقات

شَــهِدْنَ لهـم بصـدق الـودّ منّــي

ولم يستحب علماء الأدب القدماء مثل هذا النمط من التعبير الشعري لإيمانهم باستقلال كل بيت بلفظه، وعدوه عيبا من عيوب القافية. إلا أنـه مـع اختفـاء القافيـة الموحـدة فـي القالـب الشـعري الجديـد – شـعر التفعيلـة – واسـتمرار الدفقـة الشـعرية الواحـدة لعـدة أسـطر شـعرية قـد تصل إلى قصيدة بأكملها، اختفى التضمين بالمعنى المذكور.

(انظر: التناص).

* * *

٤٣. التطبُّع

habitus

ويعنـى بـه نسـق الاسـتعدادات المكتسـبة، ومخططـات الإدراك، والتقيـيم، والفعـل التـي غرسـها المحـيط الاجتمـاعي داخـل الفـرد فـي زمـان، ومكـان محـدَّدين. يتوسَّـط التطبـعُ بـين العلاقـات الاجتماعيـة، الخارجيـة، وألـوان السـلوك الفرديـة؛ فهـو اسـتبطان الشـروط الخارجيـة الموضوعية. ومن ثم يعد التطبع شرطًا ضروريًّا لكل ممارسة يقوم بها الفرد. ويسلك الفرد في المجتمع وفقًا لهذا النسق المستبطن أو وفقًا لهذا اللاوعي الثقافي.

وهو مصطلح استعمله بورديو (١٩٣٠– ٢٠٠٢) Pierre Pourdieu في مجمل دراساته السوسيولوجية، كما استعمله في دراساته الأدبية؛ ليحل به مشكلة موت المؤلف في البنيوية.

ويقوم الأفراد بأفعالهم، كما ينظمونها وينسقونها في جميع مجالات حياتهم، دون أن يكون ذلك نتيجة طاعة واعية لقواعد أخلاقية، أو أدبية، أو فنية، من خلال تلك الاستعدادات. ففي صميم تلقائية السلوك المعتاد، وعَفْويته الحرة، يُبدي الأفراد بعض المعايير، والقيم المضمرة. فالتطبع هو، إذن، آليةُ نقلٍ، تتجسد بوساطتها البنى الاجتماعية، والبنى العقلية، ومعايير التقييم الأدبية في النشاط الفردي اليومي.

وهذا التطبع يشبه اللغة من حيث كونه نظامًا مفتوحًا، يتيح للأفراد التعامل مع مواقف متغيره غير مُتنبَّأ بها، فهو مبدأ مولِّد للاستراتيجيات يسمح بتجديد لا ينقطع، على نحو إبداعي، لا بصيغة جامدة موحَّدة.

ويرى تيري إيجلتون (١٩٣٤ –) Terry Eagleton أن بورديو لا يستعمل مصطلح الأيديولوجية كثيرًا، ولكنه يعتبر أن لمصطلح التطبع صلة بالأيديولوجية؛ لأنه يبتعث في العناصر الفاعلة طموحات وأفعالاً تتوافق مع المتطلبات الموضوعية لملابساتهم

الاجتماعية، كما أن التطبع في حالات قوية يمنع أو يحظر الرغبات والسلوكيات الأخرى بوصفها خارج نطاق التفكير.

فالتطبع، إذن، تاريخٌ تحوَّلَ إلى طبيعة. فمن خلال هذا الالتقاء بين الذاتي والموضوعي، وما نشعر أننا مهيئون لفعله وما تتطلبه شروطنا الاجتماعية، تدعم السلطةُ بكل أشكالها – بما فيها السلطة الأدبية – نفسَها. وبذلك يجعل النظامُ الاجتماعي تعسُّفَه طبيعيًّا من خلال الجدل بين الطموحات الذاتية والبنى الموضوعية، حينما تتحدد كل منهما بلغة الأخرى.

ويرتبط مفهوم التطبع بمفهومات فرعية، مثل، السَّجيّة ethos التي هي نسقٌ ذو استعدادات وبُعْد أخلاقي، ومبادِئ عملية، تدخل في إطار التطبع. وكذلك التعوُّد hexis حيث تتجسد المبادئ وتصير أوضاعًا، وحالات، واستعدادات للجسم، في حركات، ولفتات، واتخاذ مواقف.

إن البنى الاجتماعية التي يحمل العمل الفني أثرًا منها تتحقق، من ناحية، عبر تطبع الكاتب الذي يرجع إلى الشروط الاجتماعية لتشكيله بوصفه ذاتًا اجتماعية (العائلة وملابساتها ... إلخ.)، وبوصفه مُنْتَجًا أدبيًّا (المدرسة والصلات المهنية)، كما تتحقق من ناحية أخرى عبر المطالب والقيود الاجتماعية المغروسة في الموقع

الذي شغله داخل مجال إنتاج مستقل إلى هذه الدرجة أو تلك.

وما يُسمَّى "الإبداع" عند بورديو هو التقاء بين تطبع متشكل اجتماعيًّا، وموقع قد تعيَّن من قبل، أو لا يزال ممكنًا، داخل قيم العمل الثقافي وتقسيم عمل السيطرة والنفوذ. فالجهد الأدبي الذي يصنع الأديب بوساطته نتاجه، كما يصنع نفسه بوصفه كاتبًا دون انفصال بين هذا وذاك، يمكن وصفه بأنه العلاقة الجدلية بين موقعه داخل المجال الأدبي – وهو موقع يسبقه إلى الوجود، ويواصل البقاء بعده – وبين تطبعه الذي يجعله مستعدًّا كل الاستعداد لشغل هذا الموقع أو لتحويله تحويلا كاملا.

* * *

٤٤. التطهير

catharsis

وردت هذه الكلمة في سياق حديث أرسطو عن المأساة (التراجيديا) في كتابه "فن الشعر"؛ إذ قال عنها: إنها محاكاة فعل، نبيل، تام، لها طول معلوم، بلغة تختلف باختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات.

ومع ما أثارته الكلمة من خلاف بين شراح الكتاب، من النقاد الإيطاليين، والفرنسيين حول المراد منها، فإنها تمثل الغاية التي

تحققها المأساة، بمعنى أن الذي يشاهدها، ويرى ما حل ببطلها من عقاب فاجع – كما هو الحال مع أوديب بطل مسرحية "أوديب ملكًا" للشاعر الإغريقي سوفوكليس الذي عاش في القرن الرابع قبل الميلاد – تستثار لديه عاطفتان، أو انفعالان هما الرحمة، والخوف.

ومصدر إثارة الرحمة أو الشفقة أن البطل شَقِيَ من حيث لا يستحق الشقاء، فما ارتكبه من خطأ لم يكن للؤم فيه وخساسة طبع، وإنما لجهل بما أقدم عليه، وأما الشعور بالخوف فمصدره أنه إنسان يشبهنا، ليس شرِّيرًا، ولا ملاكًا، فنخشى أن يحل بنا مثل ما حل به. ومؤدى ذلك أن يتخلص المشاهد من القدر الزائد عنده من هاتين العاطفتين أو الانفعالين. ومع اعتراف الكلاسيكية الجديدة في أوربا بهذه الغاية للمأساة أصبحت هذه الكلمة مصطلحًا أدبيًّا شائعًا.

وكان للتطهر بهذا المعنى أثره في اكتشاف الطب الحديث ما يعرف باسم مداواة الشيء بمثله، كما في التطعيم، والعلاج بالهزات الكهربية للأمراض العصبية، فالفن يحرر من بعض الانفعالات الضارة، كما يطهر الطب بهذه الطريقة بعض والأمراض العضوية.

(انظر: التطهير من الرعب).

* * *

٤٥. تعدد الأصوات

polyphony

مصطلح يشير إلى رواية الحدث الواحد بأشكال مختلفة، من رواة متعددين، أو من الراوي ذاته ولكن بعبارات مختلفة أو متقاربة.

وتستخدم النصوص الروائية تعدد الأصوات لتعبر عن حالات كثيرة، منها الدلالة على اختلاف وجهات النظر، فيتكون النص مع بعض الاختلاف في أسلوب التعبير، أو مع اختلاف يسير في المضمون.

ففي الرواية البوليسية يروي الشهود أو المتهمون الحدث الواحد بصور مختلفة؛ لاختلاف وجهات النظر الشخصية قربًا وبعدًا عن الحدث. كما قد يستخدم التعدد للكشف عن الخلفيات الثقافية، أو النفسية للشخصيات المختلفة التي تروي كل منها الحدث بصوتها الخاص؛ لأن التعدد حينئذ ليَس مجرد استعادة للوقائع بل هو مناسبة لرسم دواخل الشخصيات. ومن النصوص الروائية التي وظَّفت هذا الملمح روايتا "ميرامار" (١٩٦٨) و"يوم قُتِل الزعيم" (١٩٨٥) لنجيب محفوظ.

وقد استخدمت هذه التقنية في بعض نماذج شعر التفعيلة بنجاح.

* * *

٤٦. تقديم / عرض

prologue

يرتبط المصطلح بالمسرح الأرسطي التقليدي، حيث البناء المسرحي ينقسم إلى بداية، ووسط، ونهاية. والمقصود به تقديم التفاصيل السابقة في الحدوث على تأزم الموقف المسرحي، وهي التفاصيل التي تكون معرفتها ضرورية لكي يتابع النظارة الأحداث. وهناك عدة أساليب يمكن للمؤلف استخدامها، منها الحوار، والمناجاة الفردية، والاستهلال، وغناء الجوقة، وغير ذلك. وفي العادة يشرع المؤلف في ذلك التقديم مع بداية العرض المسرحي، الذي يتعرف فيه المشاهد أيضًا على زمن وقوع الأحداث، ومكانها، والجو النفسي الذي يسود العرض، وكذلك تُقدم الشخصيات، الرئيسية منها بخاصة.

غير أنه في بعض النصوص المسرحية يحتفظ المؤلف بجزء من تلك التفاصيل؛ ليعرضها في مرحلة متقدمة من الأحداث، ومن أمثلة ذلك تراجيديا أوديب لسوفوكليس حيث يظل الماضي يتكشف بالتدريج حتى تكتمل معرفة أوديب، والجمهور أيضًا، بأنه هو مرتكب الجريمة التي تسببت في أن يحل الطاعون بالمدينة.

وقد انتشر في مسرحيات القرن التاسع عشر استخدام

المؤلفين للحوار بين خادم وخادمة في بداية المسرحية لتقديم تلك التفاصيل، حتى بدأ المؤلف النرويجى هنريك إبسن Henrik ibsen (١٨٢٨ – ١٩٠٦) في استخدام تكنيك الكشف عن التفاصيل والملابسات من خلال أحداث المسرحية نفسها، وذلك في معظم مسرحياته، ومنها "بيت الدمية" A Doll's House (١٨٧٩).

وقد تعددت طرائق المسرح الحديث في علاج مفهوم العرض، إما بطرحه بوسائل التقنيات المختلفة، أو الاكتفاء بمجرد الإيحاء به، أو تجاهله تمامًا.

* * *

٤٧. التكرار

repetition

المقصود بالمصطلح إعادة ذكر كلمة، أو عبارة، أو عدة جمل بلفظها ومعناها في أكثر من موقع من النص الأدبي، وبخاصة في الشعر.

وقد استخدم شعراء العرب في العصر الجاهلي التكرار في أشعارهم، ومن نماذجه قول امرئ القيس، في النسيب:

دِيارٌ لسلمى عافياتٌ بذي خالٍ

ألحَّ عليها كُلُّ أسحمَ هَطَّالِ

وَتحْسِبُ سلمى لا تَزال ترى طلا

مـن الـوحش أو بيضًـا بِمَيثـاءَ مِحـلالِ

وَتحْسِـبُ سـلمى لا نـزال كعهـدنا

بـوادي الخُزامـى أو علـى رَأسِ أوعـالِ

وفي النص القرآني نماذج متعددة للتكرار، منها قوله – تعالى –: ﴿ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴾ تكررت إحدى وثلاثين مرة في سورة الرحمن، وقوله تعالى: ﴿ إِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ﴾ مرتين في سورة الشرح. وقد تناول البلاغيون العرب هذه النماذج وغيرها بالشرح والتحليل، ومن هؤلاء ابن قتيبة (ت:٢٧٦هـ)، وأبو هلال العسكريّ (ت: ٣٩٥).

أما ابن رشيق (ت ٤٥٦) فقد خصص بابا في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" للحديث عن التكرار في الشعر، وإن اقتصر تحليله على تكرار الكلمة المفردة، وبخاصة الاسم، علمًا كان أو غير علم، ولم يتجاوزه إلى تكرار الجملة، أو التركيب الذي يضم أكثر من جملة واحدة. وتتعدد دلالات التكرار في رأي ابن رشيق، فمنها التشوق، كما في المثال الذي سبق ذكره من شعر امرئ القيس، ومنها الإشادة بصاحب الاسم إن كان غرض الشعر هو المدح، وتوبيخه إن كان الغرض الذَّمَ، وغير ذلك من الدلالات التي

يمكن أن يستشفها القارئ من النص الشعريّ. ومن أمثلة تكرار التراكيب اللغوية في أبيات الخنساء (ت ٢٤هـ.) المشهورة في رثاء أخيها صخر:

أعيني جودا ولا تجمدا ∴ ألا تبكيان لصخر الندى

ألا تبكيان الجواد الجميل ∴ ألا تبكيان الفتى السيدا

أما في الشعر العربي الحديث فقد كثر استخدام الشعراء للتكرار، كما تعددت صوره وتنوعت دلالاته. ومن أمثلته، وقد أتى بغرض تتبع الجوانب المتعددة لمعنى واحد، قول أبي القاسم الشابي (١٩٠٩ – ١٩٣٤م):

يجيء الشتاء شتاء الضباب

شتاء الثلوج، شتاء المطر

فينطفئ السحر، سحر الغصون

وسحر الزهور، وسحر الثمر

وسحر السماء الشجي الوديع

وسحر المروج الشهي العطر

ولعل الجديد الذي نراه في الشعر الحديث هو تكرار العبارات في أبيات متباعدة، وليست متتالية، وهو ما يسميه بعض النقاد "التكرار المنتظم" أو "تكرار التقسيم". ومن أكثر نماذجه ذيوعًا قصيدة "الطلاسم" للشاعر إيليا أبي ماضي (١٨٩٠ – ١٩٥٧) التي استخدم

فيها جملة "لست أدري" فاصلةً، أو لازمة بين مقاطع القصيدة التي يزيد عددها على سبعين مقطعًا.

أما شعر التفعيلة فقد ساعدته طبيعته المتحررة من قواعد القافية، ومرونته بشكل عام على اللجوء لأشكال من التكرار؛ لتكثيف الإحساس وإثراء الدلالات، كتكرار الشاعر صلاح عبد الصبور جملةَ "سأقتلك" في قصيدته "إلى جندي غاصب" من ديوان "الناس في بلادي" (١٩٥٧)، حيث افتتح بها القصيدة، وأنهاها بها، فضلا عن تكرارها عدة مرات على امتداد القصيدة.

وقد عنيت الدراسات الأسلوبية بصفة خاصة بالتكرار الكلى، أو الجزئي، وتلمست فيه جوانب من الإبداع الدلالي مع بعض التنوع، بوصفه تقنية فنية بارزة كما فى أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.

* * *

٤٨. التنوير

enlightenment

تشير كلمة "تنوير"، وأحيانًا كلمة "استنارة"، إلى نمط من التفكير يعتمد العقل أو العقلانية، أو يستمد نوره من العقل، كما يوحى المجاز

الكامن في الكلمة نفسها. ويقوم هذا التفكير على قيم مثل الحرية، والعدالة بدلاً من الخرافات، والأوهام، والتسلط. وهذا الفهم مستمد من الخلفية الرئيسية للتنوير في الفكر والثقافة الغربية التي يحيل إليها المصطلح قبل غيرها، وإن كان الفكر العقلاني، ونشدان الحرية، والعدالة بحد ذاته ليس حكرًا على ثقافة بعينها.

وقد أجاب الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط E.Kant (١٧٢٤ – ١٨٠٤)، في مقالة نشرها عام ١٧٨٤ بعنوان "ما التنوير"، عن سؤال "ما التنوير؟" بقوله: "إنه خروج الإنسان عن مرحلة القصور العقلي، وبلوغه سن الرشد". كما عَرَّفَ كانط القصورَ العقلي بأنه "التبعية للآخرين، وعدم القدرة على التفكير الشخصي، أو السلوك في الحياة، أو اتخاذ أيِّ قرار دون استشارة الشخص الوَصيِّ علينا".

وعلى الإجمال، التنوير حركة سياسية، واجتماعية، وثقافية، وفلسفية واسعة، تطوَّرت، بشكل ملحوظ، خلال القرن الثامن عشر، في أوربا. نشأت أولا في إنجلترا، ولكن التطوُّر الحقيقي كان في فرنسا، ولا سيما بعد الثورة الفرنسية بمبادِئها الأساسية الحرية، والإخاء، والمساواة، ثم تَحوَّلَ مفهوم التنوير ليشمل، بشكل عام، أيَّ شكل من أشكال الفكر، يزيد من تنوير العقول بتخليصها من الجهل، والخرافة، مستفيدًا من الاعتماد على العقل، ونقده،

والإسهامات العلمية.

ومن أوائل مَن تنطبق عليهم صفة "فيلسوف" تنويري في فرنسا مونتسكيو Montesquieu (١٦٨٩ – ١٧٥٥) الذي عُرف بأعمال عدة من أشهرها كتابان هما: "رسائل فلسفية" (١٧٢١) و"روح القوانين" (١٧٤٨).

كما أسهم مع غيره من الفلاسفة الفرنسيين في تأليف ما عُرف بـ "الموسوعة" Encyclopedie، وهي من النماذج المبكرة للعمل الموسوعي بالمعنى الحديث، الذي تطور في الثقافة الغربية. ظهرت "الموسوعة" أو "المعجم المنظَّم للعلوم والفنون والحِرَف" بتحرير ديدرو Diderot (١٧١٣–١٧٨٤) ما بين ١٧٥١و ١٧٧٢، واشترك في كتابة مقالاتها إلى جانب ديدرو، ومونتسكيو، فولتير Voltaire (١٦٩٤ – ١٧٧٨)، وهولباخ Holbach (١٧٢٣ – ١٧٨٩)، وجان جاك روسو jean – jaques Roussau (١٧١٢ – ١٧٧٨).

أما في إنجلترا فلا يُشار إلى القرن الثامن عشر بوصفه عصر تنوير، وإنما يطلق عليه "عصر العقل" أو العصر الأُغسطي نسبةً إلى الإمبراطور الروماني أُغسطس Augustus الذي شهد ظهور عمالقة الأدب اللاتيني.

وقد تعرضت الثقافة العربية لمؤثرات التنوير في فترة مبكرة نسبيًّا، بقدوم حملة نابليون بونابرت على مصر، التي حمل فيها بعض أفكار التنوير الفرنسي ونتائجه، في محاولة لوضع مصر والشرق عمومًا في ركاب المتغيرات الفرنسية الأوربية تسهيلا للسيطرة عليها. ولم يلبث أن اتصل مسعى التنوير، ولكن بهدف اللحاق بركب الحضارة الأوربية في عهد محمد علي، حين أرسل بعثاته المعروفة إلى أوربا، وما جاء به رفاعة الطهطاوي ومن تلاه في القرن التاسع عشر. واستمر ذلك بشكل متقطع حتى دخل الاستعمارُ البلادَ العربية فدخلت بدخوله الكثير من تطورات الثقافة الأوربية، ولا سيما تلك التي تعود إلى مبادئ التنوير في مجالات التربية، والفكر، والعلوم المختلفة، على يد العلماء والمفكرين الذين ابتعثوا إلى أوربا، ونقلوا عيون الفكر والثقافة إلى اللغة العربية، ابتداء من تلامذة رفاعة الطهطاوي إلى علي مبارك، والشيخ محمد عبده، وقاسم أمين، والأجيال التالية.

* * *

٤٩. التوازي

parallelism

يستخدم هذا المصطلح في تحليل الأبنية الشعرية، ورصد توازياتها الإيقاعية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، كما يستخدم في

تحليل الأبنية الكلية للنصوص النثرية البليغة، وقد يمتد توظيفه لرصد توازيات الحضور، والغياب في النصوص الأخرى، ومدى توافق مكونات الأبنية الأدبية الصغرى بتكرار نظامها.

فكل شطرتين في البيت الشعري يمكن اعتبارهما متوازيتين، إذا كانتا متطابقتين باستثناء جزء واحد يشغل في كل منهما الموقع نفسه تقريبًا. وعلى هذا يمكن النظر إلى التوازي بوصفه ضربًا من التكرار، وإنْ يكن تكرارًا غير كامل.

وبهذا التحديد، يمكن استنتاج الدور الذي يقوم به التوازي في إنتاج الدلالة الشعرية: أولا، ينطوي على طابع جدلي مهم في إنتاج الدلالة، سواء على مستوى البناء الداخلي في العمل الشعري، أو على مستوى علاقته بالعالم الخارجي.

ثانيًا، يتضمن التوازي بكل تأكيد نوعًا من التشابه، على عكس الحاصل في حالتي التطابق التام أو التمايز المطلق.

ثالثًا، التوازي مركَّب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يُعرَف إلا من خلال الطرف الآخر، وهذا الطرف الآخر يرتبط – بدوره – مع الطرف الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه؛ بمعنى أنها ليست علاقة تطابق كامل، أو تباين مطلق. ومن ثمَّ يحظى هذا الطرفُ الآخر بملامح عامة يميزها الإدراكُ من الطرف الأول. ولأن الطرفين في نهاية الأمر طرفا معادلة، وليسا متطابقيْن تمامًا، فإننا نعود ونكافئ

بينهما على نحو ما.

من المهم الإشارة إلى أن تطبيق مفهوم التوازي يبدأ داخل البنية الواحدة في العمل الشعري، ولكن أثره الأهم يظهر عند تطبيقه على مستوى العلاقات بين الأبنية الدلالية في العمل من أجل تحديد طبيعة تشكيل الدلالة الكلية، ثم علاقتها بأبنية أوسع خارج العمل.

٥٠. الثقافة

culture

مصطلح قديم حديث في آن، إذ اعترته تطورات على مدى القرون الأخيرة، لم تُضِف إلى معناه القديم فقط، بل كادت تكسبه معنًى مخالفًا لمعناه الأول.

المصطلح قديم في العلوم الاجتماعية خصوصًا علم الاجتماع sociology، وعلم الإنسان anthropology، ولعل من أشهر التعريفات التي قدمت في ذلك المجال، وأكثرها شمولا واتساعًا تعريف أستاذ علم الإنسان الإنجليزي، تايلور Tylor. Edward Burnett (١٨٣٢ – ١٩١٧)، وفيه أن الثقافة هي نسيج معقد يتضمن المعرفة، والمعتقدات، والفنون، والأخلاق، والقوانين، بالإضافة إلى الإمكانات والعادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوًا في مجتمع ما. وقد تعرض المفهوم بعد ذلك لكثير من المناقشة والمراجعات،

فكان من أهم الأفكار التي طُرحت التساؤل عما إذا كانت الثقافة تقتصر فقط على الأفكار والمعاني المجردة أو تمتد لتشمل الممارسات، والعناصر المادية المستندة إلى تلك الأفكار.

وفي مطلع القرن العشرين تناول الشاعر والناقد الإنجليزي إليوت T.S.Eliot (١٨٨٨– ١٩٦٥) مفهوم الثقافة بشيء من التحليل، وإن لم يقدم له تعريفًا محددًا في كتابه Notes Towards the Definition of Culture (١٩٤٨)، الذي ترجمة إلى العربية د. شكري عياد، وكان مما جاء فيه أن مفهوم الثقافة يتجاوز مفهوم التعليم الرسمي، وأن وجود الثقافة في مجتمع ما يتطلب مزيجًا من الوحدة unity، والتنوع diversity فيما يخص الطبقات الاجتماعية، والطوائف الدينية، والمناطق الجغرافية.

وازدادت أهمية المصطلح في مجال النقد الأدبي الحديث مع ظهور النقد الثقافي الذي يركز على المنتجات الثقافية وأطرها في علاقتها بغيرها من المفاهيم والمجالات المعرفية. ومن أهم منظري علم الإنسان في القرن العشرين الذين تناولوا مصطلح الثقافة بالتحليل الفرنسي ليفي شتراوس Claude Lévi – Strauss (١٩٠٨ – ٢٠٠٩).

ويرى شتراوس أن ما يميز الثقافة – باعتبارها إنتاجًا بشريًّا في مقابل الطبيعة Nature – اللغة، فعن طريقها تنتقل المفاهيم

والممارسات داخل مجتمع ما، ثم من جيل إلى آخر، ومن منطقة جغرافية إلى أخرى.

أما في التراث العربي فقد ورد الجذر (ث ق ف) في لسان العرب: "رجل ثَقْفٌ، وثَقِفٌ، وثَقُفٌ: حاذِق فَهِم"، وفيه أيضًا أن تثقيف الرماح هو تسويتها، أي أن المعنى المعجمي القديم هو قريب من معنى التهذيب والتشذيب في مقابل البدائي والطبيعي، ولقد استخدمه ابن سلام الجمحي (ت: ٢٣١هـ) بهذا المعنى في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، حيث قال "وللشعر صناعة وثقافة".

وقد شاع مصطلح الثقافة بين الكتاب العرب أوائل القرن العشرين، حيث يعرفها سلامة موسى عام (١٩٢٧) بأنها "المعارف، والعلوم، والآداب، والفنون يتعلمها الناس، ويتثقفون بها" وهو يعلن أنه أخذ هذا المصطلح من ابن خلدون الذي أورد بالفعل في مقدمته كلمة ثقافة بمعنى الصَّنْعَة، والتهذيب، وتقويم اللسان باللغة العربية، وتطعيم الشعر بالمعارف العامة. أما طه حسين في كتابه "مستقبل الثقافة في مصر" (١٩٣٨) فقد كان استخدامه للمصطلح أقرب إلى معنى "التعليم".

ويستخدم مصطلح الثقافة حاليًّا بعدة معانٍ: أبسطها هو الإشارة إلى كل ما هو من إنتاج الجماعة البشرية، وبمعنى آخر" تبدأ الثقافة

من هذه النقطة التي يتجاوز عندها البشر كل ما اكتسبوه من الطبيعة بالميراث"، وكذلك يستخدم المصطلح للدلالة على مجموعة الاتجاهات والقيم، والأهداف، والممارسات التي يتقاسمها أفراد جماعة أو مجتمع ما، فنقول الثقافة المصرية مثلاً، أو الثقافة الأمريكية، وقد تنسب الثقافة لمفهومٍ ما، يتقاسمه الناس على اختلاف انتماءاتهم الجغرافية والاجتماعية، ومن ذلك قولهم "ثقافة التسامح"، أو "ثقافة العنف".

وقد يستخدم مصطلح "الثقافة" للإشارة إلى القدرة على تذوق الفنون والآداب مع الحرص على عدم التمييز بين ما اعتيد في بعض السياقات على اعتباره من الثقافة الرفيعة في مقابل ثقافة الجماهير.

(انظر: النقد الثقافي).

* * *

٥١. الثقافة الإلكترونية / ثقافة الواقع الافتراضي

cyberculture

يشير المصطلح إلى كل الإنتاج الثقافي الذي عرفته الجماعة البشرية، وذلك الذي يقدم لها كل يوم، باستخدام الشابكة (Internet)، ويشمل ذلك كل ما يمكن الحصول عليه عن طريق الشبكة من معلومات، صحيحة كانت أو خاطئة، وصور، وأفكار، وأصوات، بالإضافة إلى مجموع القيم، والممارسات، والاتجاهات، وأساليب

التفكير التي يتبناها مستخدمو تلك الشبكة.

وتضم نصوص الثقافة الإلكترونية أنواعًا أدبية تقليدية في شكل جديد، ومن ذلك "الرواية التفاعلية"، و"المسرحية التفاعلية"، كما تضم أنواعًا جديدة مثل "المدونات" blogs، وجميعها تطرح أشكالا جديدة للعلاقة بين صاحب النص، ومتلقيه، وكذلك بين كل واحد منهما، والنص.

ويكتسب المصطلح بهذا المعنى أهمية متزايدة في مجال النقد الثقافي، إذ يمثل مادة ثرية لذلك الاتجاه النقدي الذي يتسع مفهومه عن النصوص الجديدة بالتحليل ليشمل كل الإنتاج الثقافي للجماعة البشرية، على اختلاف وسائطه وأشكاله، وبصرف النظر عن مدى انصياعه للتقاليد الفكرية والفنية السائدة.

(انظر: شبكات التواصل الاجتماعي.)

(انظر: مدونة).

* * *

٥٢. الثقافة الجماهيرية

mass–culture

ارتبط مصطلح الثقافة الجماهيرية بمجتمع الجماهير في الغرب ونبع منه، وقد أخذ المصطلح يتطور منذ أربعينيات القرن العشرين ضمن إطار علم اجتماع الثقافة الغربي. ويشير مجتمع الجماهير إلى

المجتمعات الغربية الصناعية الحديثة، حيث تجمع وسائل إنتاج السلع، والأدوات، والمعلومات، والإبداعات الفنية، والإعلامية كتلًا جماهيرية محشودة في المدن، والمصانع، ومراكز العمل المختلفة، وحيث يستهلك الجميعُ السلع، والمعلومات، والفنون نفسَها التي تُنْتَجُ بشكل كثيف بغرض توحيد أذواق الكتل الجماهيرية، وحاجاتها، وتحديدها من خلال الأجهزة التي تُخطط للإنتاج، وتُشرف عليه. وهكذا، يعنى مجتمع الجماهير: التصنيع الكثيف، والتنمية، وإحكام السيطرة البيروقراطية.

في هذا السياق، يُركِّز اهتمام علماء الاجتماع الغربيين على قضايا علاقة الفرد بالمجتمع، ودرجة حرية الفرد في هذا المجتمع الحديث، وكيفية تفهم الفرد لبيئته الاجتماعية، وتقديره لها. وتوجد مدرستان متقابلتان في هذا المجال، الأولى: مدرسة جامعة بيركلي التي تهتم بتزايد الخضوع، والتكيف الاجتماعيين، وانتشار ظواهر الانحراف، وسيادة المتواضع، والمتوسط، والتافه في الفنون والآداب وهو ما يتجسَّد في ظاهرة الأعمال الأدبية والفنية الأكثر رواجًا التي تُعْرَف بـ "الأعلى مبيعًا". والثانية: مدرسة جامعة ييل، وجامعة ستانفورد اللتان تؤكدان تزايد الحرية بتزايد القدرة على الاستهلاك، والتعلم، وتغيير المهنة، والمسكن وعلى تنويع مستوى التذوق الفني

والأدبي، وعلى النمو الاجتماعي، والفردي بشكل عام.

وقد عرفت مصر مصطلح الثقافة الجماهيرية منذ عام (١٩٤٥) تحت اسم "الجامعة الشعبية" الذي تغيَّر عام (١٩٦٥) إلى مسمى "الثقافة الجماهيرية"، حتى استقر عام (١٩٨٩) على ما يُعْرفُ حاليًا باسم "الهيئة العامة لقصور الثقافة". وقد استهدفت هذه المؤسسة منذ ستينيات القرن العشرين رفع المستوى الثقافي، وتوجيه الوعي القومي في مجالات السينما، والمسرح، والموسيقى، والفنون الشعبية، والتشكيلية، وخدمات المكتبات في المحافظات من خلال بيوت الثقافة؛ وهو ما نتج عنه، على المستوى الجماهيري، تنشيطُ الحركة الأدبية، ونشرُ الثقافة المسرحية، وغيرها من أنشطة فنية.

* * *

٥٣. الثلاثية

trilogy

سلسلة أدبية من ثلاثة مُؤلَّفات، يربطها محور موضوعي واحد، وينظمها تسلسل منطقي معين؛ ولذا يبقى كل منها شديد الارتباط بالمؤلَفين الآخرَين، على الرغم من أنه يمثل عملا قائمًا بذاته في الوقت نفسه. ومن ثم يمكن النظر إلى الثلاثية باعتبارها عملا واحدًا. وقد عُرف هذا النوع من التأليف عند الإغريق منذ القرن الخامس قبل الميلاد، حيث كان يطلق على ثلاث مسرحيات تقدم

للمباراة في احتفال واحد، مثل ثلاثية "إيسخولوس" Aeschylus (٥٢٥ ق.م ـ ٤٥٦ ق.م) التي تحمل عنوان "أورستيا" Oresteia.

ثم أطلقت الثلاثية فيما بعد على كل عمل درامي أو سردي مكون من أجزاء ثلاثة يعالج قضايا مختلفة، محورها الموضوعي واحد، ويربطها زمان متسلسل، مثل الأجزاء الثلاثة لمسرحية شكسبير (١٥٩١ – ١٦١٦) "هنري السادس"، والأجزاء الثلاثة لرواية دوس باسوس (١٨٩٦ – ١٩٧٠م) "الولايات المتحدة" (جمعت في مجلد واحد عام ١٩٣٨).

وفي الأدب العربي تعد ثلاثية نجيب محفوظ "بين القصرين" (١٩٥٦)، و"قصر الشوق" (١٩٥٧)، و"السكرية" (١٩٥٧) من أشهر الثلاثيات الروائية، وقد تناول فيها أحداثًا ممتدة، وموضوعات مختلفة محورها مجموعة واحدة من الشخصيات. وكذلك ثلاثية حنا مينا (١٩٢٤ – ٢٠١٥) "بقايا صور"، و"المستنقع"، و"القطاف".

وقد تجاوز بعض الأدباء مفهوم الثلاثية إلى كتابة مجلدات عديدة رباعية وخماسية بالشروط ذاتها، ومنها في الأدب العالمي "رباعيّة الإسكندرية" للكاتب البريطاني لورانس داريل (١٩١٢ – ١٩٩٠) وخماسية عبد الرحمن منيف (١٩٣٣ – ٢٠٠٤) "مدن الملح".

* * *

٥٤. الجماعات الأدبية

literary groups

هي مجموعات من مبدعي الأدب ومحبيه، يجمعهم الانتماء لاتجاه أدبي معين، أو الاهتمام العام بالأدب فقط، وعادة ما يعقدون اجتماعات دورية يناقشون فيها أفكارهم، ويقدمون إنتاجهم الإبداعي بعضهم لبعض، وقد يتناولونه بالتحليل والتعليق.

وفي أوربا قبل الثورة الفرنسية أطلقت التسمية على الصالونات الأدبية*، أما في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر فقد تكونت الجماعات الأدبية جزءًا من النشاط الثقافي للمؤسسات الجامعية.

وفي الأدب العربي كان للجماعات الأدبية دور مهم في إرساء الاتجاهات الأدبية الجديدة، ومعظمها كان يقدم إصدارات تعبر من خلالها عن أفكارها في مجالي الإبداع والنقد. ومن هذه الجماعات "الرابطة القلمية" التي تأسست في نيويورك عام ١٩٢٠م على يد مجموعة من شعراء المهجر على رأسهم جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، صاحب كتاب "الغربال" الذي تمثلت فيه كثير من آراء الجماعة، وقد تميزت أعمال شعرائها بروح رومانسية عميقة متأثرة بالثقافة الأجنبية التي أتيحت لهم في المهجر. كذلك تأسست "جماعة الديوان" في مصر على يد إبراهيم عبد القادر المازني،

وعباس العقاد، وعبد الرحمن شكري بعد إصدار الأولين كتابًا يحمل العنوان نفسه عام ١٩٢١م، ينتقدون فيه شعر المدرسة الإحيائية ويدعون إلى نموذج شعري جديد. ومن الجماعات المهمة أيضًا "جماعة أبولو" التي أسسها د. أحمد زكي أبو شادي عام ١٩٣٢م، وكان من أهدافها "مناصرة النهضات الفنية في عالم الفن"، كما كان لها مجلتها الخاصة التي ظلت تصدر حتى عام ١٩٣٤م. وهناك أيضًا جماعة "الأمناء" التي أسسها الشيخ أمين الخولي عام ١٩٤٢م تحت شعار "الفن والحياة" وأصدرت مجلة "الأدب".

وابتداء من ستينيات القرن العشرين أصبح للجماعات الأدبية طابع ثقافي سياسي أكثر منه أدبيًّا، فظهرت جماعات أدبية مثل "جاليرى ٦٨"، و"أصوات"، و"إضاءة، وجمعيات أخرى تُعَبِّر عن رغبة أعضائها في الخروج على السلطة الأدبية للأجيال السابقة من المبدعين من ناحية، وفي التحرر من هيمنة المؤسسة الثقافية الرسمية من ناحية أخرى.

* * *

٥٥. الجماعة المتخيلة

imagined community

يقصد بالمصطلح الصورة المتخيلة للمجتمعات ذات الطابع

القومي، كما يشكلها الكتاب والروائيون. وقد ظهر المصطلح للمرة الأولى في كتاب بعنوان:
"Imagined Communities Reflection on the Origin and Spread of Nationalism (1983) للأكاديمي الأيرلندي بنديكت أندرسون Benedict Anderson (١٩٣٦– ٢٠١٥)، أستاذ الدراسات الدولية بجامعة كورنل الأمريكية. ويقدم في هذا الكتاب تصوره لنشأة الفكر القومي وتطوره، ويتلخص في أن الأمة / الوطن كيان اجتماعي، ارتبط في نشأته بظهور الطباعة، والجرائد التي عن طريقها يتم التواصل بين أعضاء هذه الأمة. ووصف هذا الكيان الجديد بأنه متخيل، يعود إلى صعوبة، بل استحالة، قيام علاقات حقيقية بين كل فرد في هذا المجتمع وغيره من الأفراد.

وقد استخدمت الاتجاهات النقدية الحديثة مثل النقد الثقافي، ودراسات ما بعد الكولونيالية المصطلح في تحليل الأعمال الأدبية، وبخاصة الأعمال الروائية التي قدم مؤلفوها من خلالها رؤاهم لأوطانهم: ماضيها المؤلم المثقل بالجراح من ناحية، ومستقبلها الذي يتشكل من جديد بعد منعطفات سياسية، واجتماعية جديدة من ناحية أخرى.

ومن أمثال هذه الأعمال رواية "نصف شمس صفراء" (Haif of a yellow sun) للروائية النيجيرية Chimamanda Ngozi Adichie

التي صدرت عام (٢٠٠٧)، وفيها تتناول الحرب الأهلية التي اندلعت في نيجيريا بين عامي (١٩٦٧) و(١٩٧٠).

وفي الأدب العربي الحديث تتعدد الأعمال الروائية التي يمكن تحليلها من هذا المنظور، ومنها على سبيل المثال رواية "الباب المفتوح" (١٩٦٠) للروائية المصرية لطيفة الزيات (١٩٢٣ – ١٩٩٦) التي قدمت فيها تحليلها للمجتمع المصري، ولدور المرأة فيه، وبخاصة، في سنوات ما قبل الثورة المصرية عام (١٩٥٢)، وكذلك التغيير الذي تراه واجبًا للمجتمع المصري، ولنظرته للمرأة في المجتمع الجديد الذي تتطلع إليه القوى الثورية المصرية، ومن هذا القبيل روايتا "مقتل فخر الدين" (١٩٩٥) و "باب الخروج" (٢٠١٢) للروائي المصري عز الدين شكرى.

* * *

٥٦. الجوائز الأدبية

literary prizes

مكافأة مادية ورمزية تمنح للمبدع على نص معين، أو تتويجا لمجمل نتاجه، وتعمل الجوائز الأدبية على شهرة الكتّاب، وخاصة المغمورين، وتعزز مكانتهم في الحياة الثقافية. كما أن الصدى الإعلامي الذي تحدثه يؤثر بشكل كبير على المبيع من نصوصهم.

ومنح الجوائز للكتاب والشعراء عادة معروفة منذ العصور القديمة، وقد شجع قيام الأكاديميات في أوربا هذا الأمر، لكن غالبية الجوائز الكبرى ظهرت في بداية القرن العشرين. وتعد جائزة نوبل للأدب التي أعلن عنها عام (١٩٠١) والتي تمنحها الأكاديمية الملكية في السويد، ويطمح إليها كثير من أدباء العالم حتى اليوم الأكثر شهرة، وكان أول من حصل عليها الشاعر الفرنسي سولي برودوم (١٨٣٩ – ١٩٠٧). وتأتي كثير من الجوائز الأدبية لتخليد أسماء أدباء قدموا إسهامات كبرى في عالم الثقافة، أو الإبداع، مثل جائزة "شاتوبريان"، و "توماس مان" و "سرفانتس".

وقد تكون الجائزة وقفا على ميدان مخصوص من ميادين الإبداع، فجائزة ماكس جاكوب Max jakob (١٩٥١) في فرنسا تمنح في ميدان الشعر، وجائزة بوكر (١٩٦٨) تُمنح لأفضل رواية كتبها روائي من المملكة المتحدة أو من جمهورية أيرلندا أو من دول الكومنولث. وقد رفض بعض الكتاب استلام الجائزة، كما فعل جان بول سارتر (١٩٠٥ – ١٩٨٠) مع جائزة نوبل عام (١٩٦٤).

وفي عالمنا العربي هناك العديد من الجوائز، بعضها يمنح لكل عمل يخدم اللغة العربية ويثريها، مثل جائزة الملك فيصل العالمية (١٩٧٧)، وهناك جائزة العويس (١٩٨٧) التي تقدم في مجال الأدب

بمختلف أجناسه، وهناك جوائز أخرى مقصورة على جنس أدبي معين، مثل جائزتي "البابطين" و "فقي" اللتين تمنحان في الشعر ونقده، وجائزة "ملتقى القاهرة للإبداع الروائي" في مجال الرواية العربية. وقد منحت الجائزة في عامها الأول للكاتب السعودي الراحل عبد الرحمن منيف، كما منحت فى دورتها الثانية للكاتب المصري صنع الله إبراهيم الذي رفض تسلمها في سابقة مدوية لهذه الجائزة.

وجدير بالذكر أن بعض الجوائز الأدبية لا تمنح اعتبارًا للقيمة الجمالية وحدها، بل تضيف إلى ذلك أحيانًا بعض المعايير السياسية، أو الإقليمية، أو غيرها.

* * *

٥٧. الجوقة

chorus

مصطلح ذائع في مجاليْ الموسيقى والمسرح، ويدل على مجموعة متجانسة من المُنشدين، تقول الكلام في شكل جماعيّ وتؤدي بعض الرقصات أثناء الإنشاد. وتعود جذور هذا المصطلح إلى الكلمة اليونانية khoros التي تعني الرقص؛ لأن موكب الكهنة في أعياد ديونيزوس كان يطوف حول المذبح في حركة رقص وهو ينشد الديتيرامب Dythirambe، وقد عرفت الشعوب القديمة في

غالبيتها الجوقة؛ لأن الغناء الجماعي، والرقص كان جزءًا من الشعائر في كثير من الديانات.

ويشير المصطلح في المسرح إلى حضور جامع لأشخاص لا ملامح لها، تحيط بالممثل المحوري في الدراما، وتكون بمنزلة الصدى للأحاسيس والأهواء، وصوتًا مفوَّضًا من قبل الجمهور، وهي تظهر وراء أقنعة ملائمة للفعل.

وقد أدت الجَوقة دورا بارزا في المسرح القديم، وبخاصة في بدايات المسرح اليوناني وتطوره، وتحدد دورها بشكل واضح منذ القرن الخامس قبل الميلاد، فقد صار عدد أفرادها في التراجيديا خمسة عشر فردًا، وفي الكوميديا أربعة وعشرين، يقدمون ضمن المسرحية اليونانية نشيد الجوقة الذي يدخل ضمن نسيج الدراما، وكان لكل مقطع من المقاطع التي تؤديها الجوقة اسمها المحدد: الدخول Parodos، والخروج Exados، والرقصات Stasimas. وكانت الجوقة تلازم خشبة المسرح من بداية الحدث حتى نهايته، فتكون بذلك شاهدا على كل ما يحدث؛ ولذلك لم يكن هناك تقطيع للفعل الدرامي في المسرح اليوناني، لكن مقاطع الجوقة كانت تخفف من حدّة التوتر؛ لأنها تسمح بالتأمل. وقد كانت الجوقة شخصية جماعية غالبًا ما تكون مجردة، تمثل المنظومة القيمية الأخلاقية، والسياسية العليا لأثينا القديمة.

وقد نهضت الجوقة بوظائف عدة حسب موقعها من الفعل، فهي تسهم في تطوره من خلال النصيحة، والتنبيه، والاستعطاف، والاستباق إذا كانت طرفًا فيه، ففي مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس ينصح رئيس الجوقة أوديب بالذهاب إلى العرَّاف "تيرزياس" ليسأله عما يقع في طيبة، فضلا عن تدخل الجوقة بشكل مباشر للتهدئة من روع أوديب فيما يخص جُرم المحارم.

أما إذا كانت الجوقة خارج الحدث، فدورها يتمثل في التعليق على الوقائع، وإبداء الرأي فيها، وعندئذ تكون بمنزلة العين النقدية الكاشفة المسلطة من الخارج.

وقد اتخذت الجوقة أشكالا مختلفة عبر العصور، حيث تحولت من شخصية جماعية إلى أفراد، واستُعيض عن دورها الدرامي بشخصية المهرج أو المجنون، وعلى الأخص في مسرحيات شكسبير W.shakespeare (١٥٦٤ – ١٦١٦)، أو بشخصية الصديق أو النَّجي الذي يفيد في خلق لحظات تأمل، وتعليق على الحدث في المسرح الكلاسيكي الفرنسي، وبشخصية استهلالية – البرولوج – في أعمال جون أنوي J.Anouilh (١٩١٠ – ١٩٨٧)، وبالراوي في مسرحيات بريخت Brecht (١٨٩٨ – ١٩٥٦)، الذي وظفه وسيلة للتغريب، أو المباعدة، ذلك أن الراوي هو مشاهد معلق على الفعل

الدرامي، وصدى لصوت المتفرج، يمكّنه من كسر التماهي، والإفلات من رِبقة الأهواء المتلاطمة للشخصيات، ويعينه على إعمال الفكر النقدي.

وفي المسرح الحديث، ومع إعادة تقديم التراجيديا القديمة، يُلاحظ عودة الجوقة بشكلها القديم، وإعطائها حيزًا مهمًّا في العمل المسرحي من خلال إدخال الرقص، والغناء، وهذا ما تحقق في عرض "ثلاثية الأورستية" للمخرجة آريان منوشكين A.mnouchkine (١٩٣٩ -)، وكذلك في بعض العروض التي اعتمدت مبدأ الارتجال الجماعي؛ لتحقيق التلاقي بين الممثل، والمتفرجين، وجعلهم يشتركون في تجربة واحدة.

وقد استعملت كلمة جوقة في عالمنا العربي للدلالة على فرقة المنشدين (جوقة سلامة حجازي)، ثم صارت تدل على فرقة التمثيل (جوقة خليل القباني)، كما استعمل المصطلح بلفظه اليوناني في مجال الموسيقى، والغناء، والإنشاد الديني، إذ درج استعمال كلمة "كورس" للدلالة على مجموعة المرددين وراء المغني، أو المنشد.

*   *   *

٥٨. الحاسة التراثية

sense of the past / historical sense

مصطلح استخدمه الشاعر والناقد الانجليزي إليوت T.S. Eliot (١٨٨٨ – ١٩٦٥) في مقالته المشهورة "التقاليد والموهبة الفرديّة" Tradition and the individual talent (١٩١٩)، ويقصد به وعي الشاعر، وإحاطته بكل التقاليد الشعرية التي سبقته، وهي بداية ضرورية قبل أن يستخدم الشاعر معرفته، وموهبته للتعبير، ليس عن عواطفه الشخصية، وإنما عن الحقيقة العامة كما يراها من خلال تجاربه الشخصية المتنوعة. ويؤكد إليوت أن هذا الوعي "ليس معناه أن الحاضر تقليد للماضي، وإنما معناه أن الحاضر امتداد حي للماضي يستفيد منه، وينبغي أن يعدِّل منه".

ويعد هذا الرأي خروجًا على مفاهيم المدرسة الرومانتيكية التي سبقت إليوت، والتي كان أقطابها من أمثال بليك William Blake (١٧٥٧ – ١٨٢٧)، ووردزورث William Wordsworth (١٧٧٠–١٨٥٠)، وكولردج Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢ – ١٨٣٤) يرون أن الشعر هو في حقيقته تعبير عن عواطف الشاعر، وأن ذات الشاعر، وليس أي قوالب أو أسس فنية سابقة، هي المرجع الوحيد

لإنتاجه الشعري.

وقد تأثر كثير من النقاد، والشعراء العرب المعاصرين بذلك المفهوم واستفادوا منه في كتاباتهم وتجاربهم الشعرية، ومن هؤلاء على سبيل المثال بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم في إفادتهم من الموروث الإنساني، والعربي خلال تجديدهم.

* * *

٥٩. الحاشية

footnote

هي في الأصل الجانب من الصفحة الذي يترك فيه بياض؛ ليعلق فيه القارئ ما يعنّ له من خواطر، ويشير المصطلح الآن إلى كل ما كتب من شرح، أو تعليق على نص.

وقد كانت هذه الطريقة مألوفة في زمن نسخ الكتب حيث كان المؤلف نفسه يعمد إلى قراءة كتابه، بعد الانتهاء من تبييضه، فإذا عنّ له خاطر علَّقه على الحاشية في الجانب الأبيض من الصفحة، حتى إذا أعاد نقله مرة ثانية أدخل الحواشي في المتن نفسه؛ ولعل هذا ما يعلل لنا التفاوت أحيانًا بين نص وآخر في كتب القدامى من الأدباء والمفكرين. وأوضح مثال على ذلك نسخ المقدمة التي كتبها ابن خلدون؛ إذ كان يدمج الحواشي المتجمعة لديه في النسخة الجديدة

التي يعدها لكتابه.

ويطلق المصطلح الآن على التعليقات التي يضيفها أسفل صفحاته موضحًا فيها أمرًا من الأمور، متحاشيا التوقف في المتن أو الاستطراد في ذكر ما ليس أساسيًّا في سياق الموضوع، من شرح معاني كلمات، أو تعريف باسم شخص، أو بلد، أو مذهب، أو تعليق على رأي أو رد عليه، أو القيام بموازنة عابرة، أو إيراد المراجع والمصادر.

* * *

٦٠. الحِجَاج

argumentation

طريقة عرض الأدلة، وترتيبها في النص، تقوم على قوة الحجة، وتهدف إلى الإقناع. وهي تقنية تسمح للكاتب بأن يعرض قيما يؤمن بها – أو يتصنع الإيمان بها –؛ لكسب تعاطف القارئ، والتأثير في مواقفه، وأحكامه، ومشاعره.

وينطلق التدليل من فرضيات أساسية متفق عليها، وله عندئذ طريقتان، الأولى: تنطلق من الفرضيات الشائعة للوصول إلى فرضيات جديدة، والثانية: معاكسة، تختار أسلوب المفاجأة، فتعرض الفرضيات الجديدة، ثم تبين أنها لا تختلف في الواقع عما هو سائد.

ويتطلب الحجاج استخدام مجموعة من الوسائل يتعلق بعضها بالخطاب، وبعضها بالقارئ، وبعضها بالخَصم. ففي وسائل الخطاب يلجأ الكاتب إلى استخدام ضمير المتكلم؛ ليعطي لحجته مسحة حية وشخصية، أو إلى ضمير الغائب بقصد إعطاء انطباع بغياب الرغبة في التأثير في القارئ، كما يلجأ الكاتب إلى ألفاظ تحدد مدى اطمئنانه، أو شكه إزاء الأفكار التي يعرضها، فيستخدم ألفاظ التوكيد أمام الأفكار التي توافقه (بلا شك، بالتأكيد، دائمًا، أبدًا...)، وألفاظ التشكيك أمام الأفكار التي لا يوافق عليها (ربما، يفعل، أحيانًا...)، كما يحرص في النص السردى على تقديم الشخصية التي تحمل أفكاره الخاصة بأفضل صورة أخلاقية، وإعطاء سعيها هدفا نبيلا.

وفي الوسائل الخاصة بالقارئ، يحرص الكاتب على الاستهلال بما يأسر انتباه القارئ، ويقوى من عملية التواصل بينهما، كما يحرص على اختيار الحجج، وتنوعها؛ لتتناسب مع كافة الطبقات الثقافية؛ والاجتماعية التي يتوجه إليها، مع ضرب الأمثلة، واعتماد التشبيهات، والاستعانة بالوثائق، وأقوال الشخصيات التاريخية.

وفي الوسائل الخاصة بالخصم، يأتي رأي الخصم مجزوءا، وخاليًا من عناصر التأثير الجماليّ، والشعوريّ، على حين تُعرض الأفكار المرادة بأسلوب واضح، متسلسل، ينطوي على كافة عناصر

التأثير العقلي، والجمالي.

ومن آليات الحجاج ما يُسَمّى بالتدليل، أو الاستقراء، أو الاستنباط، ويتمثل ذلك فى قول أبي الطيب المتنبي (ت ٣٥٤هـ = ٩٦٥م) مخاطبًا سيف الدولة.

فإنْ تَفُقِ الأَنامَ وأَنْتَ مِنْهمْ ∴ فإِنَّ المِسْكَ بَعْضُ دَمِ الغزالِ

فدليل تَمَيُّز سيف الدولة عن سائر البشر، على الرغم من أنه واحد منهم، أنَّ بعض الشيء يَفْضُل جملته، كالمسك – وهو بعض دم الغزال – لكنه يتميز عن سائر الدم برائحته الزكية.

* * *

٦١. الحساسية الجديدة (أبنية الإحساس)

structures of feeling

صاغ هذا المصطلح الناقد الإنجليزي رايموند ويليامز، وطوّره على امتداد كتبه الثلاثة: "الثورة الطويلة" (١٩٦١م)، و"الماركسية والأدب" (١٩٧٧م)، و"السياسة والإبداع" (١٩٧٩م) ويقصد به: الوعي العام لجيل، في لحظة تاريخية بعينها، بناءً على تجربة، أو تجارب مشتركة خاصة. وتتجاوز أبنية الإحساس بهذا المعنى وعي طبقة بعينها – فالجيل ينتمي إلى كل الطبقات، والهيئات، والمهن – كما تتجاوز الأفكار السائدة في المجتمعات، والأيديولوجيات، وتجد نفسها في

صدام مع كل القيم المستقرة؛ لكي تتفق بعد ذلك، أو لا تتفق معها، أو لكي تتأسس منها لاحقًا أفكار سائدة جديدة.

ومنذ البداية استخدام ويليامز مصطلح أبنية الإحساس بوصفه أساسًا للعملية التحليلية النقدية للعمل الفني أو الأدبي، مستندًا إليه في الكشف عن كيفية إبانة هذه الأعمال – أو تعبيرها وإفصاحها – عن وعي عام أوسع من وعي شخص المبدع، ولا يوجد له أساس مادي في الوجود الخارجي – أي في الحياة المادية – ولا في النظم الاجتماعية، ولا في الأفكار السائدة في الفترة المحددة. وكان ويليامز قد استخدمه – في الأصل – ليصف به أفكار، وأحاسيس جيل متميز، هو جيل كتّاب أربعينيات القرن التاسع عشر في أوربا الذين كان يستخدمهم مثالا لتوضيح فكرته عن نشوء أبنية إحساس جديدة لم تعبر عن نفسها في الواقع الخارجي، أو في الحياة المادية إلا مع أحداث الثورات التي اجتاحت أوربا في تلك الفترة. فمبدعو جيل واحد بعينه يعبرون عن خصائص بالغة العمق، والاتساع، تميزهم وتبشر بمجيء وعي جديد. وهو ما يعني أن جيلاً جديدًا سيشكل استجابته للظروف المتغيرة في شكل أبنية إحساس متغيرة.

ولعل هذا المعنى هو ما التقطه نقاد جيل الستينيات المصري خصوصًا، والعربي عمومًا، وعبر عنه الروائي إدوارد الخراط بمصطلح "الحساسية الجديدة"، استخدم منذ أواخر عقد الستينيات

لوصف وعي مبدعي الجيل نفسه؛ وبخاصة في الكتابة القصصية، والروائية، ثم الشعرية، والإبداع التشكيلي، والسينمائي، والمسرحي بعد ذلك.

* * *

٦٢. حقوق التأليف والنشر

copyright

المقصود بها حقوق المؤلفين والمبدعين، في مجالات الفكر، والأدب، والفن، في أن تُنسَب إليهم مؤلفاتهم وإبداعاتهم، وأن يحصلوا على ما يترتب على هذه الملكية من حقوق مادية ومعنوية، وهي تعد جزءًا من حقوق الملكية الفكرية intellectual 'property التي تشمل، بالإضافة لما سبق، حقوق براءات الاختراع، والعلامات التجارية، وغير ذلك. وقد تطور تعريف هذا الإنتاج الإبداعي ليشمل الأعمال التي تستخدم الوسائط الإلكترونية، مثل برامج الحاسب الآلي، وقواعد البيانات.

وقد تختلف تفاصيل حقوق التأليف والنشر من دولة لأخرى، لكنها جميعها تتفق في التأكيد على حق صاحب العمل في نِسْبَة إنتاجه إليه، وفي الاستئثار بحقوق إعادة إنتاج هذا العمل طوال حياته، أما بعد الوفاة فيقتصر حق الاستفادة المادية من إنتاج صاحب العمل على ورثته، ويكون ذلك لمدة تتراوح بين خمسين،

وخمسة وسبعين عامًا، بعدها يدخل عمل المبدع في منطقة الملكية العامة public domain، حيث يحق للجميع استخدامه أو إعادة إنتاجه دون مقابل مادي، مع الحرص على نسبة العمل إلى صاحبه.

وبالإضافة للجانب القانوني الذي يمثله المصطلح فهو يطرح في مجال الإبداع الأدبي تصورًا لكيفية الاستفادة من الأعمال الإبداعية الأخرى دون التعدي على حقوق مبدعيها، وقد يكون ذلك بتحديد النصوص المنقولة بعلامات تنصيص، أو بتلخيصها مع إعادة الصياغة، والإشارة، في كل الأحوال، إلى المصدر الذي تمت الإفادة منه.

ومع التزايد المتسارع في حصيلة الإنتاج الإبداعي الذي أتاحته ثورة الاتصالات من سهولة وسرعة في انتشار ذلك الإنتاج، أصبح تطبيق هذه القوانين عملية شديدة التعقيد، في تأثيرها على تداول الأعمال الإبداعية.

وهكذا ظهر اتجاه جديد يعمل على إتاحة الأعمال الإبداعية للاستخدام الحر غير التجاري عن طريق ما يُسمى برخصة المشاع الإبداعي creative commons license؛ إذ يتم تقسيم حق الملكية لصاحب العمل الإبداعي إلى عدة حقوق، ثم إعطاؤه الفرصة للتمسك ببعض هذه الحقوق والتنازل عن بعضها الآخر. من ذلك مثلا أن

صاحب العمل قد يتمسك بحقه في إثبات نسبة العمل الإبداعي له، لكنه يتنازل عن حقه المادي في المكسب الذي يحققه آخرون من إعادة إنتاج عمله. وهكذا تتحول جملة" جميع الحقوق محفوظة" التي طالما طالعت القراء على الأعمال الإبداعية إلى مقولة أخرى هي "بعض الحقوق محفوظة".

*　　*　　*

٦٣. خارج برودواي

off – Broadway

كلمة برودواي في الأصل هي اسم شارع يقع في مدينة نيويورك الأمريكية، ومعناه: الشارع العريض، وهو أحد أشهر أماكن الثقافة والترفيه في العالم، وأشهر شوارع العروض المسرحية، والنشاطات الفنية، بناه مهاجرون من هولندا قبل مئة عام من استقلال أمريكا، أي في أوائل الربع الأخير من القرن السابع عشر. وإليه ينتسب تعبير "مسرح برودواى" الذي يشير إلى العروض المسرحية المقدَّمة في أشهر أربعين مسرحًا احترافيًّا في هذا الشارع. ولكن هذه العروض بدأت في الانحدار الفني مع أوائل القرن العشرين؛ فنشأت حركة "خارج برودواي" ردَّ فعل على هذا الهبوط الذوقي، والجمالي، والفني والفكري.

وتُعَدُّ "خارج برودواي" إحدى أشهر الحركات المسرحية الحديثة في الولايات المتحدة، ولكنها حركة لا يسيطر عليها اتجاه فني، أو فكري محدد، بل مجموعة من الاتجاهات الفنية المتنوعة التي انبثقت عن العروض المسرحية الجادة ذات المستوى الرفيع، المقدمة بأساليب جديدة، وبسيطة لجمهور الضواحي من فئات الطبقة الوسطى المتعلمة التي كانت تستنكف كل أنواع الهبوط الفني التي سادت مسارح برودواي أوائل القرن العشرين.

ثم تدريجيًّا، ومع ارتفاع تكاليف الإنتاج المسرحيّ منذ ستينيات القرن العشرين، بدأت الأجواء تتهيّأ لسيادةِ نزعةٍ تجاريّة في كل عروض حركة "خارج برودواي"؛ الأمر الذى جعل الرواد الجدد يتجهون إلى ما أصبح يعرف بـ "خارج" خارج برودواي، فقدموا عروضَهم المسرحية في الشوارع والنوادي والجامعات والكنائس ومحطات المترو والجراجات، وهؤلاء الرواد هم الذين يُشكِّلون إلى الآن "رأس حربة" التجديد في المسرح الأمريكي ونموذجه الجاد الرفيع.

* * *

٦٤. الخيال / التخييل

imagination

هو مصطلح قديم جديد في آنٍ، إذ ظهر منذ أقدم الكتابات عن

الأدب باعتباره واحدًا من أهم أدوات الإبداع الأدبي، ثم بدأ استخدامه يتطور مع تطور أفكار النقد ومبادئه.

في التراث الإغريقي تناوله أرسطو على سبيل المثال، وعدَّه شيئًا بين العقل والحس، أما أفلاطون فقد جعل الإدراك والتخيل والتذكر كلها وظائف للعقل لا للحس.

وقد أخذ كل من العرب والأوربيين أفكار الثقافة الإغريقية تلك، واستندوا إليها في تقديم مفاهيمهم عن الخيال الشعري.

ففي التراث النقدي العربي فقد تناول أقطابه مفهوم الخيال في أعمالهم، ومنهم عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١) الذي قسم المعاني إلى قسمين: عقلي وتخييلي، والأخير هو الذي لا يمكن أن يقال فيه إنه صدق، "وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي"، وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤) الذي عد حسن التخييل نوعًا من الإيهام الذي يستخدمه الشعراء لحمل الناس، والقراء، على قبول ما يدعونهم إليه، كراهية ما يدعونهم إلى الانصراف عنه، والشريف الجرجاني (ت ٨١٦) الذي عرفه بأنه" قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غياب المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها".

وفي التراث النقدي الأوربي ظل مصطلح الخيال imagination

حتى القرن التاسع عشر مرادفًا لمصطلح fancy باعتبارهما يشيران إلى قدرة العقل البشري على رسم صور/ تصور لأشياء، ومفاهيم لم يسبق له أن تعرف عليها من خلال الحواس، مثل السمع، والبصر، وذلك بالمقارنة بقدرة العقل البشري على القيام بأنشطة أخرى، مثل التفكير المنطقي، والتذكر.

وفي القرن التاسع عشر اكتسب الخيال أهمية كبيرة عند شعراء المدرسة الرومانتيكية، فقد رأى ويليم بليك W.Blake (١٧٥٧ – ١٨٢٧) مثلاً أنه قوة خالقة يمكن بها تعمق الحقيقة، وقراءة الطبيعة، أما كولردج Coleridge (١٧٧٢ – ١٨٣٤) فقد قام بالتفرقة بين مفهومي الخيال، والتوهم، فأشار في كتابه "Biographia Literaria"، الصادر عام (١٨١٧)، إلى أنه بينما يشير مصطلح fancy إلى القدرة على استيعاب الصور الخيالية وتجميعها في العقل، فإن الخيال imagination يتجاوز ذلك إلى القدرة الإبداعية التي تتمثل في دمج هذه الصور التي تم استيعابها؛ لابتكار مركب جديد، له خصائص جديدة، تختلف عن تلك التي تميزت بها المكونات الأصلية. وقد أضاف كولريدج إلى ذلك أن قَسَّم الخيال إلى نوعين، هما: الخيال الأوّليّ primary imagination، والخيال الثانوي secondary imagination، أما الأول فهو نشاط تلقائي للعقل يمارسه كل البشر،

لكن الثانوي يحظى به الشعراء فقط وهو جوهر الإبداع الشعري. حيث يقوم بعمل مركب؛ فيذيب المسافات، ويلاشي الحدود، ويحطم الحواجز؛ للجمع بين المتناقضات في وحدة جديدة.

* * *

٦٥. الدراسات الثقافية

cultural studies

يشير المصطلح إلى أحد مجالات البحث الأكاديمي الحديثة، وهو يمثل نقطة تماس بين عدد من العلوم الاجتماعية، والإنسانيات، ومنها الأدب. ويهتم هذا المجال بدراسة طبيعة الثقافة، ومنتجاتها المختلفة، بدون تفرقة بين ثقافة الصفوة، وثقافة الجماهير.

ومن وجهة نظر الدراسات الثقافية تعد النصوص الأدبية نصوصًا ثقافية في المقام الأول، فالعمل الأدبي إذن ليس منعزلا عن سياقه الاجتماعي والتاريخي، وهو لا يعكس فقط شبكة من العلاقات، والتراكيب اللغوية، وإنما أيضًا يضم مجموعة من الشفرات الثقافية التي تمثل شبكة علاقات تأثير، وتأثر، وهيمنة بين مفرداته الثقافية.

وقد بدأ هذا المجال البحثي في الظهور في أواخر الخمسينيات، وأوائل الستينيات من القرن العشرين، ثم تبلور بوصفه اتجاهًا بحثيًّا مع إنشاء مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة علم ١٩٤٦،

وقد تولى رئاسته اثنان من أهم منظري هذا المجال هما Richard Hoggart (   ) و Stuart Hall (   ).

وقد استفاد أصحاب الدراسات الثقافية من كثير من المفاهيم النقدية التي أنتجتها اتجاهات فكرية أخرى مثل البنيوية وما بعد البنيوية، هذا بالإضافة إلى استخدامهم لمناهج علميّ التاريخ والاجتماع كأدوات لتحليل النصوص الثقافية / الأدبية.

ويمكن اعتبار الدراسات الأدبية التي ازدهرت في الوطن العربي إبان النصف الأول من القرن العشرين، عند كبار أعلام الباحثين، من قبيل الدراسات الثقافية؛ لعنايتها بالسياقات التاريخية، والاجتماعية، والوجدانية، كما نرى عند طه حسين، والعقاد، وأحمد أمين.

* * *

٦٦. الدراما البطولية

heroic drama

يشير المصطلح إلى نوع من النصوص المسرحية التي عرفها المسرح الإنجليزي، واشتهرت فيما بين عامي (١٦٦٤) و (١٦٧٨)، أو ما يعرف بسنوات استعادة المملكة البريطانية، ويدور موضوعها عادة حول الصراع الذي يخوضه البطل النبيل بين العقل والعاطفة، أو بين الواجب والحب، وتسري قيم الشجاعة، والحب، والتضحية في تلك النصوص فتحشد المشاهد بالعاطفة فيما يشبه النص الأوبرالي،

وقد تدور الدراما البطولية حول قيم عظمى يموت في سبيلها البطل الأمر الذي يؤذن بانتصار هذه القيم. أما القالب الشعري المستخدم فهو ما يسمى الدوبيت، حيث يتفق كل بيتين في الوزن والقافية.

ومن أشهر من كتبوا هذه النصوص المسرحية درايدن john Dryden (١٦٣١ – ١٧٠٠)، ومن أعماله: conquest of Granada، في جزئين(١٦٧١و ١٦٧٠)، وآخرون في المسرح العالمي، كما اشتهر بعض المؤلفين بهذا النوع من الدراما البطولية، وتعددت نماذجها في الآداب العالمية.

وقد عرف المسرح العربي الدراما البطولية، في نصوص مسرحية، مثل "الفتى مهران" (١٩٦٥)، والحسين ثائرًا وشهيدًا للشاعر والمسرحي المصري عبد الرحمن الشرقاوي (١٩٢٠ – ١٩٨٧).

(انظر: الدوبيت).

* * *

٦٧. دراما الممثل الواحد (مونودراما)

monodrama

يشير المصطلح إلى نص مسرحي يقوم بتقديمه على خشبة المسرح مؤدٍ واحد، ورغم أن هذا الشكل المسرحي له جذور قديمة في المسرح اليوناني فهو لم يعرف بهذا الاسم إلا في القرن الثامن عشر على يد الممثل والكاتب المسرحي الألماني جوهان كريستيان

برانديز Johann Christian Brandes (١٧٣٥-١٧٩٩م) الذي كان يكتب النصوص ويؤديها بنفسه.

ورغم غياب الحوار، بشكله التقليدي، عن هذا النوع من النصوص، فإن الشخصية التي تقدم النص عادة ما تعبر عن عدة أصوات، قد تكون أصواتًا للشخصية في مراحلها العمرية، أو النفسية المختلفة، وقد تكون أصواتًا لأشخاص افتراضيين آخرين يتبادلون الحديث معها.

ومن أشهر نصوص المونودراما "مضار التبغ" للروسي تشيكوف Anton Chekhov (١٨٦٠-١٩٠٤م)، أما في الأدب العربي الحديث فقد ظهر أول عرض مسرحي من هذا النوع على يد العراقي يوسف العاني وهو بعنوان: "مجنون يتحدى القدر" وقد كتبه وقَدَّمه على المسرح عام (١٩٥٠م).

وبطبيعة الحال فإن نص المونودراما بحاجة إلى مخرج، وممثل موهوبين؛ ليستطيعا الاحتفاظ باهتمام المشاهد طوال مدة العرض. وعادة ما يكون الصراع في هذا النص صراعًا داخليًّا تمر به الشخصية، وتُعَد مسرحية "الحصان" للكاتب المسرحي كرم النجار نموذجًا لنص المونودراما الذي نجح في اجتذاب إعجاب الجمهور، وذلك عندما أخرجه للمسرح القومي بالقاهرة المخرج أحمد زكي عام

١٩٨٣م، وقامت الممثلة المصرية سناء جميل بأداء دور البطولة فيه. وقد أصبح نص المونودراما شائعًا في عروض المسرح التجريبي.

* * *

٦٨. درجة الصفر في الكتابة

le degré zero de l'écriture (F)

كان هذا المفهوم الذي يحمله عنوان الكتاب الأول لرولان بارت Roland Barthes (١٩١٥ – ١٩٨٠) بمثابة استجابة سالبة لمفهوم سارتر عن الأدب الملتزم، وبمثابة استجابة موجبة لمحاولة ألبير كامو خلق لغة محايدة في روايته "الغريب"، أيّ: لغة شبه إشارية، شفافة، بريئة في ظاهرها، هي "الكتابة البيضاء" التي عدّها سارتر رفض الالتزام، ونظر إليها بارت من منظور مخالف، فكانت هذه الكتابة مستوى مغايرًا من الالتزام؛ لأنها تقاوم "الأدب" ، أيْ تقاوم فرضياته القبْلية الثابتة عن المعنى والنظام. وإذا كانت الكتابة ـ في جانب منها عند بارت ـ مساءلة للأدب والأعراف التي تصوغ بها الثقافة عالمنا، فلا بد لهذه الكتابة من أن تطرح عن كاهلها أيَّ نظام لغوي محفوظ.

وتحقق "الكتابة البيضاء" هذا النوع من التحرر؛ لأنها تخلق لنفسها لغة تتباعد عن لغة الحديث العامة، وعن اللغة الأدبية الخاصة في الوقت نفسه؛ فهي كتابة تنطوي على السلب، وعلى أسلوب من الغياب، هو بمثابة النقاء المثالي للأسلوب؛ هي درجة الصفر في الكتابة، أو الكتابة المحايدة التي يحافظ بها الفكر على مسؤوليته، دون أن يكبِّل نفسه بقيود شكل ينتمي إلى تاريخ لا يخصه.

* * *

٦٩. الدور (في النص السردي)

role

للشخصيات في النص السردي دور يرتبط عموما بصفاتها، ولعل أشهر تصنيف للأدوار هو ذاك الذي نجده في "الكوميديا الإلهية" لدانتي، حيث الأدوار محددة سلفًا ولا تتغير سوى الأفعال.

وقد تحول تصنيف الأدوار إلى نظرية بعدما درس فلاديمير V. Propp الحكايات الروسية، واستخلص سبع دوائر من الأفعال، هي: المعتدي (يسيء إلى البطل، يواجهه، يلاحقه ... إلخ)، والواهب (يخضع للتجربة، يضع الغرض السحري بتصرف البطل)، والمساعد (يساعد البطل على التنقل، ويعوض ما ينقصه، ويساعده حين يتعرض للملاحقة، ويعينه على تنفيذ المهمات الصعبة وعلى التنكر)،

والأميرة وأبوها (يطلبان من البطل تنفيذ مهمات صعبة، يكشفان البطل المزيف، يتعرفان البطل الحقيقي، يكافئان البطل الحقيقي بزواج الأميرة منه)، والآمر (ينحصر فعله في إرسال البطل في مهمة)، والبطل (يذهب في مهمة البحث، يلبي مطالب الواهب، يتزوج الأميرة بعد إتمام المهمة)، والبطل المزيف (يذهب في مهمة البحث، يلبي مطالب الواهب). وكل من هذه الدوائر السبع يضم عددا محددا من الأفعال، ويشكل دورا مستقلًّا.

وقد أشار بروب في هذا الصدد إلى ثلاثة احتمالات، الأول: أن تلعب الدور الواحد شخصيةٌ واحدة. الثاني: أن تلعب الدور الواحد شخصيات متعددة. الثالث: أن تلعب شخصية واحدة أدوارًا متعددة. وقد انطلق جوليان جريماس Greimas (١٩١٧- ١٩٩٢) من أعمال بروب، وطور منظومة متكاملة للأدوار.

* * *

٧٠. الذوق

gustation

يشير الأصل اللغوي للمصطلح إلى القدرة على اختبار الطعوم الحسية، والمذاقات المختلفة. وهو مصطلح يشير إلى مَلَكة الإحساس بالجمال، والتمييز بين محاسن العمل الفنيّ ومثالبه.

وقد عرف العرب قديما للذوق معنيين: أولهما: الاستعداد الفطري الذى يهيئ صاحبه لإدراك ما في الكلام من جمال، وما يكتنف هذا الجمال من أسرار.

ثانيهما: الملكة الراسخة في النفس الناشئة عن ممارسة كلام العرب حفظا ورواية.

ويتبدَّل مفهوم الذوق بتغير الأزمنة، والأشخاص، فالذوق عند القاضي الجرجاني (ت: ٣٦٦هـ) يعنى الذوق المهذب الذى صقله الأدب؛ وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد". أما عبد القاهر الجرجاني (ت: ٤٧١هـ) فنظر إلى الذوق بوصفه استعدادًا خاصًّا يهيئ صاحبه لتقدير الجمال، والوقوف على أسرار الحسن في الكلام، وقد جعل هذا الاستعداد الخاص شرطًا أساسيًّا لتذوق الأدب، وكأنما يرى أن الثقافة الأدبية وحدها بغير هذا الاستعداد، لن تكون فاعلة في جلاء جمال النصوص. يقول في هذا: "لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها، وتصور لهم شأنها، أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علمًا بها حتى يكون مهيأً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق، وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسًا بأن من شأن هذه الوجوه، والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، ومَنْ إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء ... إن هذا

الإحساس قليلٌ في الناس".

غير أن هذا الذوق الحاكم يدرك أن وراء أحكامه التي يصدرها أسبابًا، وعللًا، وأصولًا جعلته يستحسن كلاما دون غيره، ويرفع قولًا على آخر، وهذا الذوق يجدّ وراء هذه الأسباب، ولا يبلغ هذه الدرجة سوى الذوق المثقف الذي جمع بين الذوق، والمعرفة معًا.

ثم عرف الذوق لدى نقاد العصور التالية، فعرَّفه ابن خلدون (ت:٨٠٨هـ) بقوله: "اعلم أن لفظه الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان، ومعناها حصول ملكة بلاغة اللسان... وهذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرُّره على السمع، والتفطن لخواص تركيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية التي استنبطها أهل صناعة اللسان".

ومن مشتقات الذوق: التذوق، وهو مهارة يوظفها القادر عليها لاستجلاء مظاهر الجمال في الإبداع عمليا بالاستجابة النوعية له. ويعتبر التذوق المرحلة السابقة على ممارسة النقد الأدبي.

* * *

٧١. الراوي المتطفل

intrusive narrator

مصطلح يطلق على أحد أنواع الراوي العليم، وهو ذلك الذي

لا يكتفي بسرد أحداث الرواية وإنما يتخطى ذلك إلى إيراد تعليقات إضافية عن شخصيات الرواية وأحداثها. ويكثر وجود هذا الراوي فى أعمال الرواة الواقعيين في القرن التاسع عشر، مثل الإنجليزي جورج إليوت George Eliot (١٨١٩ – ١٨٨٠)، والروسي ليو تولستوي Leo Tolstoy (١٨٢٨ – ١٩١٠).

وهذا الراوي المتطفل يكون في العادة وسيلة المؤلف لإدراج بعض الأفكار والقيم الأخلاقية، أو الاجتماعية التي يود نقلها للقارئ عبر إبداعه السردي، وذلك بإضافة فقرات استطرادية تتخلل العمل الفني، وتقدم للقارئ تلك القيم والأفكار. ويمكن تلمس نماذج لذلك الراوي المتطفل في أعمال بعض الروائيين العرب، أمثال عبد الرحمن الشرقاوي في روايته "الفلاح"، ويوسف إدريس في روايته "قصة حب".

وقد عرفت كتابات ما بعد الحداثة، شكلا جديدًا من التطفل على النص السردي، حيث يقوم المؤلف / السارد بكتابة فقرات يخاطب بها القارئ، وعادة يكون الحديث فيها عن عملية السرد، أي: الكتابة نفسها، بل قد يذكر السارد بعض ردود أفعال القارئ المتوقعة، ثم يجيب عنها داخل النص، وذلك بغرض إدخال القارئ مشاركًا في خلق النص وليس فقط متلقيًا سلبيًّا له. ومن أمثلة النصوص التي استخدمت تلك التقنية في الكتابة الروائية المصرية رضوى عاشور

(١٩٤٦ – ٢٠١٤) في "أثقل من رضوى، مقاطع من سيرة ذاتية" (٢٠١٣).

(انظر: الراوي العليم، وظائف الراوي).

* * *

٧٢. الرواية البوليسية

detective novel

لون من ألوان السرد، ينتقل بالمتلقي إلى أجواء غامضة بالغة التعقيد، والسرية، تقع فيها جرائم قتل، أو سرقة، أو ما شابه ذلك، فيثير فضوله لحل الألغاز المعقدة. وتنطوي الرواية البوليسية على عدة عناصر تميزها، من أهمها: وجود الجريمة والتحقيق البوليسي، ورجل الشرطة، ثم المجرم، ومن خلال تفاعل هذه العناصر ينفتح الصراع، وأساليب المطاردة، وتتدرج الحبكة، تبعًا لذلك بين الانغلاق، والانفتاح وصولاً إلى نهاية حتمية تتمثل في سقوط المجرم في قبضة العدالة، بعد أن يتم الكشف عن خيوط الجريمة، وملابساتها المتعددة. كما تخلو غالبًا من التحليل النفسي، والقص العاطفي. ويتحكم الموقف الأخلاقي ـ الثواب والعقاب ـ في إدارة الصراع، وتوجيه النهاية، فضلا عن الدلالات الممثلة لقيم المجتمع من قانون، وسلطة، وتعايش الفئات، والجماعات المختلفة.

وقد حققت الرواية البوليسية مقروئية واسعة؛ نظرًا لاستنادها ـ فضلا عن تشويق أحداثها وإثارتها ـ إلى لغة سردية "وظيفية"، تبتعد عن صنعة البيان، وتنهل من اليومي، ومن مستجدات العصر والتكنولوجيا؛ مما سهل عملية التلقي لدى قراء حملوا نصوصها في حلهم، وترحالهم، عبر فضاءات عديدة، انسحبت على الساحات العامة، والحدائق، ومحطات القطار، ولعل هذا الأمر ـ إضافة إلى طبيعة أحداثها وابتعادها عن التعمق في الدوافع الإنسانية ـ هو الذي جعل البعض يعزوها إلى "أدب التسلية"، أو ينظر إليها باعتبارها أدبًا من الدرجة الثانية. وتعد رواية الجاسوسية، والرواية ذات اللغز، من الأنماط التي انبثقت عن الرواية البوليسية.

ويرى بعض الدارسين أن العناصر الثابتة لفن الرواية البوليسية ظهرت في الأدب الغربي على يد "إدجار آلان بو (١٨٠٩ ـــ ١٨٤٩)، وذلك في ثلاثة أعمال كتبها بين عامي (١٨٤٠ – ١٨٤٣)، وهي "قتيلتا شارع مورجن"، و "الرسالة المسروقة"، و"سر جريمة ماري روجي". وقد اشتهر بكتابة هذا اللون من الروايات "آرثر كونان دويل" (١٨٥٩ – ١٩٣٠) مبتكر شخصية المحقق الشهير "شرلوك هولمز" و "أجاثا كريستي" (١٨٩٠ – ١٩٧٦)، ومن أمثلتها في الأدب العربي ما كتبه محمود سالم (١٩٣١ – ٢٠١٣) في سلسلته الشهرية "المغامرون الخمسة" (١٩٦٨ – ١٩٧٢) التي

كانت موجهة للصبية، و "نبيل فاروق" (١٩٥٦ -) في سلسلته البوليسية "رجل المستحيل" (١٩٨٤ - ٢٠٠٩)، وغيرهما من الأعمال.

(انظر: التشويق).

* * *

٧٣. الرواية الفلسفيَّة

conte philosophique(F)

الرواية الفلسفية جنسٌ أدبى يتخذ من السرد الفني وسيلة لتقديم رؤى، أو تأملات، أو مفاهيم فلسفية غالبًا ما توَّظف لمناقشة القضايا الكبرى للوجود الإنساني، أو نقد المجتمعات والعلاقات الاجتماعية، وتبني مواقف محددة من قضايا الدين والسياسة.

وتعد رواية سير توماس مور sir Thomas more (١٤٧٨ – ١٥٣٥) "يوتوبيا" utopia (١٥١٦) من أوائل الروايات الفلسفية في الأدب الغربي، وهي مؤلفة باللاتينية، وتصور عالمًا مثاليًّا عالج فيه "مور" ما لمسه من أوجه نقص في النظام الديني والسياسي في عصره.

وقد ظهرت الرواية الفلسفية في فرنسا في القرن الثامن عشر في إطار عصر التنوير، وسيادة العقل، ومراجعة الثوابت الدينية،

والسياسية. وتُعد روايتا "زاديج" zadig (١٧٤٧) و "كانديد" candide (١٧٥٩) لفولتير (١٦٩٤ – ١٧٧٨) خير مثالين على الرواية الفلسفية في ذلك العصر، وفيهما يتعرض فولتير بالنقد للتفاؤل المفرط لفلاسفة التنوير، فضلا عن نقده للمؤسسة الكنسية. كذلك تُعد رواية رحلات جليفر Gulliver's Travels (١٧٢٦) للكاتب البريطاني ذي الأصول الإيرلندية جوناثان سويفت Jonathan swift (١٦٦٧ – ١٧٤٥) مثالا آخر انتقد من خلاله المؤلف فكر التنوير، ودافع عن العقيدة المسيحية في مواجهة منتقديها، وتنبأ بتدهور الإنسان، وانحطاطه الأخلاقي.

كذلك استُخدم الشكل السردي لعرض تاريخ الفلسفة في رواية "عالم صوفي" (١٩٩١) للمؤلف النرويجى جوستاين جاردار Jostein Gaarder (١٩٥٢ –)، وقد حققت الرواية انتشارًا واسعًا؛ إذ تُرْجِمَتْ إلى خمس وتسعين لغة، منها العربية.

وقد كانت ترجمة ابن المقفع (١٤٢هـ – ٧٥٩م) حكايات "كليلة ودمنة" عن الفارسية، وهي قصص تروى على لسان الطيور، والحيوانات، وتعالج قضايا فلسفية، أهمها قضايا الحكم – بداية مبكرة لاستقبال الأدب العربي هذا الصنف من السرد الفلسفي. ومن المؤلفات الفلسفية التي اتخذت شكل السرد قصة "حي بن يقظان"

لابن طفيل الأندلسي، التي تبرز فضل العقل، والفطرة في التوصل إلى الحقائق الشرعية؛ مما يؤكد عدم تعارض الشرع والعقل.

وفي العصر الحديث ترجم رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ – ١٨٧٣) أول رواية إلى العربية عن الفرنسية وهي رواية القس فرنسوا فنلون François Fénelon (١٦٥١ – ١٧١٥) "مغامرات تليماك" Les Aventures de Telemaque (١٦٩٩)، وذلك تحت عنوان "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" (١٨٦٧)، وهي رواية تناقش الحكم الرشيد من خلال سرد رحلة تليماك للبحث عن والده عوليس، وقد ألّفها فنلون ليُبصَّر تلميذه دوق بورجوني Duc de Bourgogne (١٦٨٢ – ١٧١٢)، ولي عهد فرنسا، بمساوئ الاستبداد، وبمزايا العدل والإنصاف. وقد نقلها الطهطاوي إلى العربية في عصر عباس الأول كي ينتقد سياسات هذا الوالي الذي أغلق مدرسة الألسن، وأبعده إلى السودان، ولكنه نشرها في بيروت في عهد إسماعيل.

وقد تميزت بعض مراحل إبداع نجيب محفوظ بطابع فلسفي واضح، من أبرزها "أولاد حارتنا".

*   *   *

٧٤. الرواية القصيرة (نوڤيلا)

novella

هي نص سردي أكبر في الحجم من القصة القصيرة، لكنه أقل طولا من النص الروائي. ويرى بعض الدارسين أن طول الرواية القصيرة يتراوح بين عشرة آلاف وعشرين ألف كلمة.

أما من حيث البناء فإن الرواية القصيرة عادة ما تغيب عنها الحبكات الثانوية، ووجهات النظر المتعددة، وهى غالبًا ما تستعرض نوعًا من التطور النفسي والعاطفي لأبطالها أكثر مما تهتم بالسياق الاجتماعي الذي يعيشون فيه، وما قد يعتريه من تطور أو تغيير، وبشكل عام فإن هذا النوع الأدبي يتميز بما يمكن أن نطلق عليه "وحدة الانطباع" unity of impression، وهو ما يُعَدُّ من الصفات المُمَيِّزة للقصة القصيرة. وعلى الجانب الآخر، فإن الرواية القصيرة تتيح لمبدعها الإسهاب في الوصف وفي رسم الشخصيات، مقارنةً بالقصة القصيرة.

ومن الناحية التاريخية فقد ظهرت البدايات الأولى للرواية القصيرة في عصر النهضة في فرنسا، وإيطاليا، لكنها لم تعد نوعًا أدبيًّا مستقلًا بذاته إلا في نهايات القرن الثامن عشر. ومن الروايات القصيرة في الأدب العالمي رواية "العجوز والبحر" (١٩٥١م) لإرنست

هيمنجواي Ernest Hemingway (١٨٩٩-١٩٦١م)، أما في الأدب العربي الحديث فتُعدُّ رواية "قنديل أم هاشم" (١٩٤٤م) ليحيى حقي (١٩٠٥م - ١٩٩٢م) نموذجًا للرواية القصيرة.

* * *

٧٥. الرواية النفسية

Psychological novel

هي رواية يركز مؤلفها على الشخصيات، وتطورها الداخلي – مشاعرها، وأفكارها، ودوافعها – أكثر من اهتمامه بالحبكة الدرامية، وتطور الأحداث.

وعند تناول الأحداث الخارجية لا يكتفي المؤلف بعرض الوقائع، وإنما يعمل من خلال النص الأدبي على تقديم تفسير لسلوك الشخصيات، واختياراتها، من واقع تطورها الاجتماعي، والنفسي.

وتتعدد التقنيات التي يستخدمها مؤلفو الروايات النفسية لتقديم التطور الداخلي لشخصيات أعمالهم، ومن أهمها تيار الوعي Stream of Consciousness، والمناجاة الداخلية interior monologue، والاسترجاع flashback. ومن النماذج المبكرة للرواية النفسية "Pamela" (١٧٤٠) للروائي الإنجليزي ريتشاردسون Samuel Richardson (١٦٨٩-١٧٦١).

وقد قدم الروائي الروسي دستويفسكي (١٨٢١-١٨٨١) عددًا من الروايات النفسية، ومن أشهرها: "الجريمة والعقاب" Crime and Punishment (١٨٦٦)، و "الإخوة كرامازوف" The Brothers Karamazov (١٨٧٩-١٨٨٠)، ويرى بعض دارسي الطب النفسي، والأدب معًا أنه في الرواية الأولى، قد اكتشف بحسه الفني والإنساني، بعض قوانين علم النفس الجنائي الحديث، قبل أن يهتدي إليها المتخصصون في ذلك المجال، ومنها على سبيل المثال أن المجرم يحوم حول مكان الجريمة. كما يشار في هذا المقام إلى رواية "يوليبس" للكاتب الإيرلندي جيمس جويس (١٨٨٢-١٩٤١). التي عرفت عربيًّا باسم "عوليس".

ومن أشهر الروايات النفسية في الأدب العربيّ رواية "السراب" (١٩٤٨) لنجيب محفوظ (١٩١١-٢٠٠٦).

(انظر: الاسترجاع، تيار الوعي، المناجاة الداخلية).

* * *

٧٦. رواية وثائقية

documentary novel

يشير المصطلح إلى الأعمال الروائية التي تعد تسجيلا أدبيًّا لحوادث واقعية، ومن أمثلة هذا النوع رواية "الأمريكي الهادئ" "The quiet American" (١٩٥٥م) التي صاغها الروائي الإنجليزي

جراهام جرين Graham Greene (١٩٠٤ – ١٩٩١م) مستندًا إلى تجربته مراسلًا حربيًّا لمجلتي التايم والفيجارو في منطقة الهند الصينية الفرنسية، وكذلك رواية "بدم بارد" "In Cold Blood" (١٩٦٦م) للروائي الأمريكي "ترومان كابوتي" "Truman Capote" (١٩٢٤ – ١٩٨٤م)، وهى تروي وقائع جريمة حقيقية تعرضت لها عائلة مزارع أمريكي في ولاية كانساس.

وتُعَد أيضًا من الروايات الوثائقية تلك الأعمال الروائية التي يتضمن بناؤها الروائي السردي وثائق حقيقية قد تكون، على سبيل المثال، مقالات صحفية أو تقارير حكومية أو دراسات أكاديمية، ومن أمثلة هذا النوع أعمال الروائي الإنجليزي جون فاولز John Fowles (١٩٢٦– ٢٠٠٥م)، ومنها على سبيل المثال روايته "دانييل مارتان" Daniel Martin (١٩٧٧م).

أما في الأدب العربي الحديث فيُعَد الروائي المصري صنع الله إبراهيم (١٩٣٧ ــ .....) من أشهر الروائيين الذين ضمنوا أعمالهم الروائية وثائق حقيقية، مثل المقالات الصحفية، والأكاديمية المعاصرة، ومن رواياته التي تضمن بناؤها السردي مقتبسات من نصوص أكاديمية رواية "ذات"، و"القانون الفرنسي" (٢٠٠٨م). وقد أثارت الرواية الأخيرة خلافات وصلت إلى حد التقاضي، بين

الروائي وصاحبة النص الأكاديمي المُتَضَمَّن؛ مما لفت الأنظار إلى ضرورة تنظيم عملية الاقتباس من الأعمال الأكاديمية بما لا يحدّ من حرية المبدع، وفى الوقت ذاته لا يفتئت على حقوق الملكية الفكرية لأصحاب النصوص المتضمنة في أعمال إبداعية.

* * *

٧٧. الزمكانية أو مُتَّصَل الزمان والمكان

chronotope

أشاع هذا المصطلح في النقد الأدبي المُنَظِّر الروسي ميخائيل باختين (١٨٩٥ – ١٩٧٥)، وقد استعاره من علم الأحياء الرياضي، ودعمه لديه نظرية آينشتاين في النسبية التي تفيد بأن الزمن هو البعد الرابع لمتصل الزمان والمكان. ووفق باختين، يشير المصطلح إلى اتصال الزمان، والمكان، والترابط الوثيق بينهما، أو العلاقة الجوهرية المتبادلة، غير المنفصمة، بين الزمان والمكان المُعبَّر عنها في الأدب تعبيرًا فنيًّا، يُظهرُ انصهار المكان والزمان في كُلٍّ، واحد، مدرك، ومشخَّص، بحيث يتكثف الزمان، ويتراصّ، فيصبح شيئًا مرئيًّا، ويتكثف المكان أيضًا مندمجًا في حركة الزمن متحدًا معها، وبتعبير آخر: ينكشف الزمان في المكان، على حين يُدْرَكُ المكان ويُقاس بالزمان.

وتعتبر الزمكانية مِن حيث هي تشخيص مادي للزمان في

المكان - مركزَ العمل الروائي، تتجذب إليها كل عناصر العمل فتمتلئ بالدلالة. ولأنها طاقة مؤثرة وفاعلة في العمل الروائي، تقوم بعدة وظائف: فمن ناحية، تعد الزمكانات مراكز تنظيمية للوقائع والأحداث الروائية؛ حيث ينعقد الموضوع، وينحل في الزمكان، وتتشخص أحداثه، ووقائعه فيه. ومن ناحية ثانية، يتصل الزمكان بتكوين الصور الأدبية واللغة داخل العمل، حيث يرى باختين أن اللغة عمومًا - بوصفها خزانة الصور - زمكانية بطبيعتها لأن العلامة اللغوية تنقل معاني المكان إلى علاقات زمانية. ومن هنا تأتي الوظيفة الثالثة، وهي أن صورة الإنسان في الأدب تتمثل عبر الزمكان، فهذه الصورة عند باختين زمكانية بشكل جوهري. وعلى مستوى التاريخ الأدبي، تأتي الوظيفة الرابعة الأعم، إذ يرى باختين في تنوع الأشكال الزمكانية أداة تحليل تاريخي، اجتماعي؛ لتصنيف العلاقة غير المباشرة بين الفن والحياة.

ومن الأمثلة البارزة على قوة حضور الزمكان في الأدب العربي المعاصر رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، حيث يجسد المكان تقاطع الزمن الدوري (عالم زقاق المدق)، مع الزمن الخطِّي (الحرب العالمية الثانية)، فيغدو زقاق المدق زمكانًا، يلخص صدام المكان بزمنه الدوري الثابت، مع الزمن التاريخي المتغير.

وبهذا التقاطع أو الصدام لا يمكن لمكان ثابت ينغلق على زمنه، وينغلق عليه زمنه – وقد انفتح على تاريخ متدفق في العالم الخارجي عنه – أن يظل على ثباته وانغلاقه القديمين.

*   *   *

٧٨. الزنوجة

nègritude

يشير المصطلح إلى حركة ثقافية أطلقها الطلاب ذوو الأصول الإفريقية فى باريس عام(١٩٣٢م)، ثم تزايد تأثيرها على كثير من الكتاب الأفارقة، خصوصًا الفرانكفونيين؛ أى الذين يكتبون بالفرنسية، وتهدف هذه الحركة إلى التأكيد على الانتماء لتاريخ إفريقيا السمراء، وللقيم التقليدية للثقافة الإفريقية، فى مواجهة السياسة الاستعمارية الفرنسية التي تعمل على احتواء أبناء القارة السمراء فى ثقافة الرجل الأبيض. وقد ارتبط المصطلح بأسماء عدة من أهمها الشاعر والسياسي السنغالي ليوبولد سينجور Léopold Sédar Senghor (١٩٠٦–٢٠٠١م)، وإيمى سيزار Aimé Césair (١٩١٣– ٢٠٠٨م) وهو شاعر وسياسي فرنسي أسود من جزيرة المارتينيك التابعة لفرنسا، وينقل عن "سنجور" تعريفه للزنوجة بأنها: "مجموعة القيم الاقتصادية، والسياسية، والفكرية، والمعنوية، والفنية، والاجتماعية لدى شعوب

إفريقيا، والأقليات السوداء فى أمريكا، وآسيا، وأوقيانيا".

وقد عرف الأدب الحديث نماذج عدة لمحاولة الجمع بين الهوية العربية، والهوية الأفريقية فى الأعمال الأدبية، ومنها دواوين الشاعر السوداني محمد الفيتوري (١٩٣٠ ـ ٢٠١٥م)، وهى: "أغاني إفريقيا" (١٩٥٥م)، و "عاشق من إفريقيا" (١٩٦٤م)، و "اذكرينى يا إفريقيا" (١٩٦٥م)، ثم مسرحيته الشعرية "أحزان إفريقيا" (١٩٦٩م)، ومنها أيضًا بعض الإنتاج الشعري لأعضاء جماعة "الغابة والصحراء" ومنهم الشاعر السوداني محمد عبد الحي (١٩٤٤ ـ ١٩٨٩).

* * *

٧٩. السرد وحيد الصوت

monologic

مصطلح يشير إلى نوع من السرد يتميز بوحدة المتكلم، أو بصوت طاغٍ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب، وآراؤه، ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصور.

وقد أطلق هذا المصطلح الناقد الروسي ميخائيل باختين M.Bkhtin (١٨٩٥ – ١٩٧٥) في مقابل الحوارية، أي السرد متعدد الأصوات. ورأى أن الخطاب الأدبي النثري محكوم بما قاله الآخرون في موضوعه، وبما سيقولونه عنه أيضًا، فالكلام الحواري يكوِّنه سياق

الحوار كله، فهو يتألف من العناصر الذاتية (الخاصة بالمتكلم) والعناصر الغيرية (الخاصة بالمخاطب) معا، ولا يمكن عزل أي عنصر دون الإساءة إلى معنى الكلام، ونبرته.

وتنطبق وحدة الصوت على الشعر، فالشعر لا يتوكأ على أقوال الغير، ولا يستعير ألفاظا، وأشكالا نحوية أجنبية، بل يكتفي بذاته، ويتحقق الوعي الأدبي فيه (مقاصد الكاتب الدلالية والتعبيرية) داخل اللغة، لأن لغته خاصة يتجسد الشاعر فيها بكليته، ويختار كل كلمة فيها، وكل عبارة. كما تنطبق وحدة الصوت أيضًا على الخطاب الذي يوجهه المتكلم إلى نفسه (المونولوج)، وعلى الخطاب الذي يوجهه إلى سواه من دون طلب جواب (خطاب الأمر)، وعلى النصوص التي لا تحاور قارئها (كالكتب التعليمية، والمنشورات الدينية، والروايات السياسية، وغيرها...).

ويشتمل الخطاب الروائي على معلومات مستقاة من مصادر مختلفة، ومن ثَمَّ خطابات متعددة، اجتماعية، ونفسية، وأخلاقية، وعلمية، وتاريخية، وسياسية، لكن الرواية قد تحصر نفسها في مصدر معرفي واحد، وتعبر عن وجهة نظر واحدة، فيقترب السرد من وحدة الصوت. ففي بعض الروايات السياسية تتمثل وجهة النظر الواحدة في الحبكة (توجيه مجرى الأحداث بمنطق الحتمية الذي يفرض أن

يؤدي هذا السبب إلى هذه النتيجة دون سواها)، أو الخاتمة (سعيدة، أو مأساوية، أخلاقية،...)، أو الشخصيات (الشخصيات متعددة، ولكنها تتكلم كلها بمنطق واحد، وروح واحدة)، أو خطاب الراوي (سيطرة خطاب الراوي على النص).

(انظر: الحوارية).

* * *

٨٠. السلطة المرجعية

authority

يُسْتَعْمَلُ مصطلح السلطة المرجعية بمعنى الإطار المرجعي الموثوق به للعمل الأدبي. وقد تنوَّع محل هذه السلطة المرجعية باختلاف مراحل النظرية الأدبية، والنقد الأدبي.

وقد ارتبط هذا المصطلح في البداية بالكتابات اللاهوتية فى العصور الوسطى، حين كان يُنْظَرُ إلى الكتاب المقدس بوصفه حائزًا السلطة المرجعية بفضل مصدره الإلهي؛ فكان يُظَنُّ بالكتاب المقدس أنه النص السلطوي الجوهري، أيْ: نَسْخ مباشر لمعنى المؤلف الفائق الذي تُقاسُ سلطة كل كتابة لاحقة عليه، أو حقيقتها، في مقابل كلمته. ويُعَدُّ هذا النوع من الفَهْم للسلطة مقدمة منطقية لوجود معنى حتمي، مُوحًى به إلهيًّا، كما يُعَدُّ مقدمة منطقية لإمكان استعادة

ذلك المعنى. ثم مع الاضطراب السياسي، والديني في أوائل القرن السادس عشر بفضل اللوثرية، وحركات الإصلاح انهارت تلك النظرية الجوهرية الخاصة بالمعنى ومحل السلطة المرجعية، وبدأت عمليات تفكيك السلطة المرجعية، والبحث عن مصادر القيمة، والجدارة، والاستحقاق فيما وراء العقيدة المسيحية.

فيما يتعلق بالعصر الحديث ومنظّري الأدب، زالت الثقة بوجود جوهر ثابت للحقيقة والسلطة المرجعية، ولكن منظِّري الأدب أعادوا – في الوقت نفسه – تحديد معايير جديدة للسلطة المرجعية، وفقًا لقناعاتهم الخاصة، فيما يتصل بمصدر المعنى الأدبي. فعلى سبيل المثال، جَرَّدَ النقاد الجدد المؤلِفّ من كونه سلطة مرجعية لتحديد المعنى الأدبي، وجعلوها في النص نفسه، مقتنعين بأن النص نفسه هو الحقل الشرعي الوحيد للدرس الأدبي، وأنه يكشف عن معناه للقارئ المدرَّب بشكل مناسب، إنْ وَقَفَ على مسافة مناسبة من النص الأدبي.

ويزعم أنصار نقد استجابة القارئ أن السلطة المرجعية تكمن في كفاءة القارئ الذي، يُعَدُّ حضوره التأويلي مؤثّرا أساسيًّا في النص الأدبي نفسه. وأما النقاد الذين يمارسون التفكيكية فيرون أن السلطة المرجعية تنهار بفعل التدمير الذاتي، الذي يمارسه النص على نفسه

بنفسه، كما أن الناقد التفكيكي أيضًا لا يحوز أية سلطة؛ لأن عمله التفكيكي عُرْضة لممارسة تفكيكية أخرى من ناقد آخر، وهكذا دواليك.

وفى الثقافة العربية اكتسبت بعض النصوص الإسلامية طابع السلطة المرجعية التي تخضع لها الكتابات الأدبية والفكرية، أما فى الأعمال الأدبية فقد مارست النصوص الكبرى في الشعر الجاهلي، ونصوص كبار الشعراء، والأدباء نوعًا من النموذج المرجعي للإبداع، وإن حاول بعض الأدباء المحدثين التَّخَفُّفَ من ذلك بدرجات متفاوتة.

*　　*　　*

٨١. سيرة شخصية

biography

هي تسجيل لحياة إنسان بعينه، على نحو يؤرِّخ له تأريخًا واعيًا بقصده، ومن ثم يجب أن تضم كلَّ تفاصيل حياة صاحب السيرة أو الجانب الأعظم منها، والخلفية الفعلية عن الأحداث، والأفكار، والمصالح، والصراعات التي أحاطت بحياة صاحب السيرة. وقد استخدم العرب كلمة "ترجمة" للتعبير عن معنى هذا المصطلح، ولكن عبارة "السيرة الشخصية" أشمل للمقصود.

وفي كتابة السيرة النبوية يتضح الجهد الأول للرواة في تسجيل أخبار الرسول ﷺ وعهده بكل ما أحاط بها من مرويات مختلفة كانت

أساسًا لعلوم التاريخ العربية الإسلامية.

وفي الغرب لم تكن كتابة السيرة تهدف ـ قبل عصر النهضة ـ إلى الغرض نفسه، بل إلى إثبات قضية، أو شرح وجهة نظر، أو توضيح رأي بعينه من خلال عرض سيرة الحياة الشخصية. وهكذا سجل أفلاطون ما نعرفه عن حياة سقراط من خلال عرض آرائه، وكتب بلوتارخ "السير المتقابلة" لعظماء يونانيين، ورومانيين؛ ليبين وجهة نظره في كيف يكون الإنسان المثالي. ثم كُتِبَتْ الأناجيل الأربعة التي تروي حياة المسيح، وأعماله، وأقواله، وما جرى له؛ بهدف تسجيل العهد الجديد من الرب للإنسان الخاطئ.

ثم شهدت العصور الوسطى تطورًا في علم السيرة؛ إذ أصبحت تهدف إلى تسجيل حياة إنسان له دور بارز. فتطور أدب السيرة إلى فرعين هما: سير القديسين؛ لغرض ديني، وسجلات حياة الملوك؛ لغرض تاريخي. ويكاد التطور نفسه يُلاحظ في علم التاريخ العربي، ولكن بتصنيفات أكثر؛ فهناك سير الصحابة، ثم الأولياء، وسير العلماء والأعلام، ثم سير الملوك. وقد امتزجت هذه الأنواع في كتب التاريخ الشاملة، ومن قبلها كتب الطبقات التي تترجم لحياة أفراد طائفة بعينها، وأعمالها كالصحابة، أو الشعراء، وتقسمهم حسب

الأجيال، أو مقدار العلم، أو مقدار الفحولة الشعرية. كما ظهرت كتب الوفيات التي تترجم لمن ماتوا في عصر محدد، أو قرن بذاته من البارزين في مجال بعينه، أو في مجالات شتى.

ولكن الغرب شهد تطورًا مهمًّا في علم السيرة مع حركة الإصلاح الديني، وظهور البروتستانتية؛ فقد أصبحت للفرد قيمة مهمة؛ وهو ما أمكن بسببه كتابة سيرة الإنسان العادي بوصفها متميزة على أساس أن حياة كل إنسان، مهما كان، هي سيرة متميزة.

وفي الأدب العربي الحديث، اشتهرت سيرة الرسول ﷺ "حياة محمد" التي كتبها محمد حسين هيكل، وسيرة "أحمد عرابي" التي كتبها محمود الخفيف، كما اشتهرت عبقريات العقاد أيضًا.

* * *

٨٢. السيناريو

scenario

تعود جذور هذا المصطلح إلى الكلمة الإيطالية scena التي تعني المنظر، أو الديكور. وقد شاع استخدامها في اللغات الأوربية في البداية للإشارة إلى النص المسرحي، وما يتضمنه من مواصفات فنية، ثم اتسعت دلالتها لتشير إلى كل نص تفصيليّ مكتوب يتضمن مخططًا وصفيًّا للمشاهد المختلفة التي يتألف منها الفيلم، أو التمثيلية،

ويشتمل على أوصاف دقيقة للشخصيات، وحركاتها، والعبارات الفعلية التي تنطق بها. ويتضمن كذلك تحديد المناظر، والأضواء، والموسيقى، والأصوات باختلاف أنواعها كما يتضمن وصف المكان سواء كان خارجيا أو داخليا، ليلا أو نهارا، ووصفا لدخول الشخصيات وخروجها، ووصفًا للحدث كما لو كان المشهد مرسومًا. ويتولى المخرج ترجمة هذا النص إلى واقع مرئي مسموع.

وقد يكون كاتب الحوار هو نفسه كاتب السيناريو، وقد ينطلق السيناريو من نص سردي أعد للقراءة أصلا، حيث تتم معالجته عن طريق كاتب السيناريو scenarist، أو عن طريق الكاتب الروائي نفسه حين يتولى كتابة السيناريو لنصوصه الروائية – أو لنصوص غيره من الكتاب – قبل تحولها إلى السينما، ومن ثم فإن السيناريو يمثل وسيطا نوعيًّا بين النص السردي، والصورة المعروضة.

وتبدو صلة هذا المصطلح بحقل الأدب من خلال اتساع ظاهرة تحويل النصوص السردية إلى أعمال سينمائية وتليفزيونية، حيث بدأت هذه الظاهرة منذ عام (١٩٣٠) عندما قدم المخرج محمد كريم (١٨٩٦ – ١٩٧٢) فيلما صامتًا بعنوان "زينب" مأخوذًا عن رواية تحمل العنوان نفسه صدرت عام (١٩١٤) للكاتب محمد حسين هيكل (١٨٨٨ – ١٩٥٦)، ثم أعيد الفيلم ناطقا مرة أخرى عام (١٩٥٢). ومن أبرز الكتاب الذين تحولت نصوصهم إلى أعمال سينمائية

نجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وإحسان عبد القدوس، كما تحولت بعض روايات طه حسين، وتوفيق الحكيم إلى أعمال سينمائية. وتجدر الإشارة بأن الأعمال التي تم تحويلها سينمائيا، أو تليفزيونيا تختلف بشكل ما عن النص السردي المأخوذ عنه؛ لأن عملية التحويل تخضع في النهاية لرؤية كاتب السيناريو، وخيال المخرج.

* * *

٨٣. شبكات التواصل الاجتماعي

social media

تُعَدّ من أهم أشكال الثقافة الإلكترونية، مثلها في ذلك مثل المدونات blogs، وتهيئ هذه المواقع لمستخدميها وسيطًا إلكترونيًّا يتم من خلاله تبادل الأخبار، والأفكار، والآراء، والصور، والتعليق عليها، وكذلك يمكن للمستخدمين تبادل الروابط الإلكترونية لمواقع أخرى تدخل في نطاق اهتماماتهم، ومن أشهر هذه المواقع للمستخدم العربي فيسبوك facebook، وتويتر twitter.

ومن خلال الصفحة الخاصة التي ينشئها عضو الموقع، ويضع فيها ما يريد من معلومات، وصور شخصية، يبدأ في تكوين شبكته التي تربطه بأعضاء آخرين قد يكونون أشخاصًا حقيقيين، أو

اعتباريين، مثل المؤسسات الصحفية، والمنتديات الأدبية على الشبكة literary forums.

وقد يفرض الموقع على أعضائه الالتزام بتفاصيل معينة في كتاباتهم عبر صفحاتهم الإليكترونية، الأمر الذي يؤثر بالضرورة على اختياراتهم اللغوية، من ذلك مثلا أن كل تغريدة tweet تُكتب على الصفحة في twitter يجب ألا يزيد عدد الرموز الكتابية فيها عن مئة وأربعين رمزًا. وفي المقابل فإن مواقع أخرى تتيح لأعضائها تقديم نصوصهم المكتوبة عبر صفحاتهم الشخصية، ومن ذلك مثلا أن مستخدم موقع facebook يمكنه كتابة ملاحظات notes، قد تكون مقالات، أو قصصًا قصيرة، أو خواطر، أو غير ذلك من النصوص الأدبية، ويتم الاحتفاظ بها على صفحة المستخدم في ملف منفصل عن مشاركاته الأخرى القصيرة، حيث يمكن الاطلاع عليها بسهولة من قِبَل مستخدم الصفحة، وأصدقائه.

وإذا كان مما لا خلاف عليه أن الصحافة المكتوبة، ومن بعدها وسائل الإعلام المختلفة، كان لها أكبر الأثر في اللغة العربية المعاصرة منذ بداية القرن العشرين، فإنه من الطبيعي أن يكون لهذه المواقع الاجتماعية تأثير كبير في شكل، ومحتوى اللغة العربية التي يستخدمها أعضاؤها في المجالات المختلفة، بما في ذلك الكتابة

الأدبية. ومن الملاحظ الآن مثلا أن أعضاء هذه الشبكات يستخدمون أحيانًا رموزًا، أو رسومات في لغتهم المكتوبة، كما يمزجون أحيانًا بين العربية والإنجليزية، هذا بالإضافة إلى استخدامهم تنويعات مختلفة من الفصحى، والعامية بمستوياتهما المتعددة؛ وذلك لتحقيق أكبر انتشار لهم، ولما يقدمونه على صفحاتهم الإلكترونية.

* * *

٨٤. الشخصية القومية

national character

شاع هذا المصطلح شيوعًا كبيرًا في الأدبيات السياسية، والاجتماعية، والنفسية، وغيرها خلال القرن العشرين في الغرب، وفي الشرق على السواء. وبمقدار ما لقي من تأييد لقي إنكارًا ونقدًا، لأسباب مختلفة علمية، وسياسية. ويُعتقد أن دي توكفيل Alexis de toqueville كان أول مَن استخدام هذا المصطلح في كتابه "الديمقراطية في أمريكا" عام ١٨٣٥. ولكن يُعتقد أيضًا أن المفكرين الألمان سبقوا دي توكفيل إلى صياغة هذا المصطلح، أو ما يشبهه، من خلال بحثهم عن الأسس الثابتة، النفسية، والثقافية، التي تجمع بين أفراد الأمة الألمانية، وتميزهم عن غيرهم على اختلاف أوضاعهم الاجتماعية، أو انتماءاتهم الإقليمية.

وحفظت لنا كتب التراث العربي، وبخاصة كتب الأدب، والتاريخ، والقصص، محاولات مبكرة لتحديد الخصائص المميزة للعرب نفسيًّا، وثقافيًّا، وسلوكيًّا في مواجهة الخصائص المماثلة المميزة للروم، أو الفرس، أو الزنوج، أو الهنود؛ كما نرى في كتاب "طبقات الأمم" لابن صاعد الأندلسي (١٠٢٩م – ١٠٧٠م)، أو في ردود الجاحظ (٧٧٦م – ٨٦٨م) على الشعوبيين من خلال توضيحيه لأهمية مميزات العرب، وخصائصهم العقلية، والبيانية، والسلوكية. ومع النصف الأول من القرن العشرين، أضاف علماء الاجتماع المحدثون إلى الخصائص المميزة للأمم، المؤسسات والبنى الاجتماعية الخاصة، كشكل المؤسسات الدينية، والعسكرية، والإدارية، وأسلوب بنائها، وممارستها؛ كما أضافوا أيضًا أسلوب الأمم في بناء علاقتها بالآخرين، وممارستها.

وقد أخذ المفكرون، والمؤرخون المسلمون العرب من أسلافهم، ومن الفكر السياسي اليوناني منهج التمييز بين الأمم، ولكن تراثهم حتى ابن خلدون (١٣٣٢م – ١٤٠٦م)، على الأقل، يوضح أنهم أقاموا التمايز على أساس نوع الحياة بدوية أو حضارية، ونوع الثقافة، ومستوى الإنتاج الحضاري المادي، كما فعل ابن صاعد الأندلسي في كتابه "طبقات الأمم"، وكان هذا اتجاه المسعودي (٨٩٦م – ٩٥٦م)

فـي كتابـه "مـروج الـذهب"، ثـم ابـن إيـاس (١٤٤٨م – ١٥٢٤م) في كتابه "بدائع الزهور في وقائع الدهور" في وصفهما للغزاة المغول – الوثنيين –، ثم الأتراك المسلمين. وكذلك فعل الجبرتي (١٧٥٣م – ١٨٢٥م) فـي كتابـه "عجائـب الآثـار فـي التـراجم والأخبـار" إزاء الفرنسيين بعد ابن إياس بخمسة قرون. ولكن دراسة الشخصية القومية بـالمعنى الحـديث فـي القـرن العشـرين اعتمـدت علـى علمـين حـديثين همـا: فلسـفة التـاريخ، والتـاريخ الاجتمـاعي مـن ناحيـة، وعلـم الـنفس الاجتمـاعي، والشخصـية الفرديـة مـن ناحيـة أخـرى. ثـم بلـور جمـال حمـدان (١٩٢٨ – ١٩٩٣) الشخصـية القوميـة للمصـريين فـي كتابـه "شخصية مصر".

ولكن الشخصـية القوميـة اتخذت طابعًا إزاء النزعات الاستعمارية فـي العصـر الحـديث، اتسـم بالإيجابيـة التحرريـة فـي الأدب العربـي الحـديث. ولعـل مـن الأمثلـة الدالـة علـى هـذا روايـات جُرْجـي زيـدان (١٨٦١ – ١٩١٤) التاريخيـة التـي عكسـت بدايـة الشـعور القـومي المتمثـل فـي القوميـة العربيـة، وأصـل الشخصـية العربيـة الإسـلامية. ومـن الأمثلـة المهمـة فـي الأدب العـالمي روايـة الكاتـب الكولـومبي جارثيا ماركيز (١٩٢٧ – ٢٠١٤م) "الجنرال في متاهة" المنشورة عام (١٩٨٩) التي تناولت حياة الجنرال سيمون بوليفار، وهو أحد الزعماء

المشاركين في حركة الاستقلال السياسي لدول أمريكا الجنوبية في الربع الأول من القرن التاسع عشر.

* * *

٨٥. الشخصية النامية

round character

يقصد بهذا المصطلح الشخصية الأدبية المتعددة الأبعاد، أي أنها تنمو، وتطرأ عليها التغيرات من خلال العمل الأدبي، وهي تمثل الوجه الآخر للشخصية المسطحة flat character التي تظل على حالها بلا نمو، أو تغيير على امتداد العمل الأدبي. وصاحب المصطلحين هو الناقد الأكاديمي البريطاني فورستر E.M. Forster (١٨٧٩–١٩٧٠) وقد استخدمها في تحليله للأعمال الأدبية، وذلك في كتابه "مقومات الرواية" Aspects of The Novel (١٩٢٧).

ومن نماذج الشخصية النامية شخصية نورا هيلمر Nora Helmer في مسرحية "بيت الدمية" A Doll's (١٨٧٩) للكاتب المسرحي النرويجي إبسن Henrik ibsen (١٨٢٨– ١٩٠٦)، ومن الشخصيات المسطحة الزوج تورفالد Torvald Helmer في المسرحية نفسها.

أما في الأدب العربي فربما كانت شخصية "عباس الحلو" في رواية "زقاق المدق" (١٩٧٧) لنجيب محفوظ (١٩١١ – ٢٠٠٦) من

أبرز نماذج الشخصية النامية، على حين يُعد "حسين" في "بداية ونهاية" (١٩٤٩) لمحفوظ أيضًا نموذجًا للشخصية المسطحة.

* * *

٨٦. الشعر القصصي

narrative Poetry

مصطلح يشير إلى الشعر الذي يسرد واقعة، أو سلسلة من الوقائع، يُعبر فيه الشاعر عن غيره من الشخوص، وينطق بلسانهم، وإن قدَّم نفسه في بعض الأحيان بوصفه ضمن هؤلاء الشخوص. وقد يتخذ الشاعر من التاريخ، أو الواقع موضوعًا لقصصه الشعري، أو يلجأ إلى الخيال مخترعًا لأحداث يبتكرها.

وتحفل الآداب الأوربية بهذا النمط من الشعر السردي الذي يتخذ صورة شعبية فيما يُعرف بـ "البالاد" Ballade، أو صورة الملاحم الكبرى، مثل الإلياذة، والأوديسة لهرميروس، و"بيوولف" في تراث الأنجلو سكسون القديم، والمهاباراتا في الهند القديمة. وقدَّم الشعراء المحدثون نماذج من الشعر القصصي أشهرها "أنشودة رولاند" Chanson de Roland التي ذاعت في فرنسا في القرون الوسطى، و"اغتصاب لوكريس" TheRape of Lucrece لويليام شكسبير، و"ملكة الجن" The Fairy Queen لإدموند سبنسر في القرن السادس

عشر، و"لاميا" Lamia لجون كيتس" إبان الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر، و"سحرب ورستم" Sohrab and Rustum لماثيو أرنولد في نهاية القرن التاسع عشر.

وقد تضمَّن الشعر الجاهلي شذرات قصصية نجدها في شعر امرئ القيس على سبيل المثال، بعض هذه الشذرات قائم على الوصف لوقائع الصيد، وبعضها الآخر قائم على الحوار مثلما يرد بينه وبين محبوبته عنيزة في يوم الغدير. كذلك تظهر بعض اللمحات القصصية في شعر عمر بن أبي ربيعة على نحو قَصَدَ إليه الشاعر، فيدور الحوار بين النساء اللائي يعشقنه ولا يقتصر شعره على صوته المنفرد. فالنساء يسعين إلى عمر دائمًا، والغزل يصدر عن النساء مثلما يصدر عن الرجال، إذ اختلطن بالرجال في عصره، وأصبن قدرًا من الحرية. ويرى العقاد أنَّ عمر بن أبي ربيعة "نَزَعَ منزعَ القصاصين كثيرًا، وأضاف من عنده ما لم يرِدْ على لسان صاحبةٍ له، ولا صاحب ممن أسند إليهم الكلام والحوار". وتُعَّدُ خمريات أبي نواس أيضًا ضربًا من القصص تحكي أحداث السعي إلى الحانات، وتصف الساعين إليها، وأصحابها. وتظهر بعض سمات السرد في شعر صفي الدين الحلي في العصر المملوكي؛ إذ أودع شعره بعض سيرته سردًا. ويصف ابن طباطبا ظاهرة الشعر القصصي في قوله "وليستْ تخلو

الأشعارُ من أن يُقْتَصَ فيها أشياءٌ هي قائمةٌ في النفوس والعقول، فتَحْسُن العبارة عنها، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينًا، ويبرز به ما كان مكنونًا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تودع حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها".

ويُعَّد خليل مطران رائدًا للشعر القصصي الحديث وقد تأثر فيما أبدع في هذا المجال بالأدب الفرنسي. ومنها "حكاية عاشقيْن" التي روى فيها طرفًا من سيرته الذاتية، وما يتصل بوفاة من أحبها بداء الصدر، و"الجنين الشهيد" وهي من القصص الشعري الاجتماعي الذي يسرد قصة ضياع فتاة اضطرت للعمل بالحانات، ففقدت براءتها، وعفتها، وانتهى الأمر بها إلى إجهاض جنينها، و"نيرون" الملحمة الشعرية التاريخية التي استوحاها مطران من التاريخ الروماني القديم. كما قَدَّم جميل صدقي الزهاوي أيضًا إسهامًا في الشعر القصصي الذي يتراوح بين القصيدة الطويلة "ثورة في الجحيم"، ويجمع فيها بين الحقائق، والأساطير، والقصص الشعري الاجتماعي مثل قصيدة "أسماء" التي تتناول العنف ضد المرأة، و "طاغية بغداد" التي يُعالج فيها موضوع الاستبداد، وكان شوقي، وأحمد محرم،

وغيرهما قد أبْدعوا أنماطا قصصية ملحمية، ورمزية تضاف إلى هذا الموضوع، وتدخل مدرسة أبوللو الشعر القصصي ضمن ما أدخلت من تجديدات على الشعر العربي ويبدع أحمد زكي أبو شادي شعرًا قصصيًّا في أعمال له، مثل: "عبده بك"، و"بأمر الحاكم بأمره"، إلى جانب بعض الأقاصيص الرمزية.

* * *

٨٧. الشعراء النقاد

poet critics

يشير المصطلح إلى أولئك الشعراء الذين يجمعون بين إبداع الشعر من ناحية، والكتابة النقدية، تنظيرًا أو تطبيقًا من ناحية أخرى. وقد شاع وجود هؤلاء في الآداب المختلفة، القديم منها والحديث، ففي الأدب المكتوب بالإنجليزية يعد الشاعر الأمريكي المولد البريطاني الجنسية إليوت T.S.Eliot (١٨٨٨ – ١٩٦٥م) واحدًا من أهم الشعراء النقاد الذين أضافوا للتراثين الأدبي والنقدي في آن معًا. أما في الأدب العربي القديم فقد كان النابغة الذبياني (ت ٦٠٥م) تضرب له خيمة في سوق عكاظ يجتمع إليه فيها شعراء العرب، حيث يعرضون عليه أشعارهم، فيصدر عليها بعض أحكامه النقدية الانطباعية، التي لا شك أنها كانت اللبنات الأولى التي تأسست

عليها الرؤى النقدية المتأخرة في التراث النقدي العربي.

ويلاحظ كذلك في الأدب العربي الحديث أن تقديم مفاهيم نقدية، وتجارب إبداعية جديدة كان كثيرًا ما يتم على أيدي هؤلاء الشعراء النقاد، ومن هؤلاء على سبيل المثال العقاد (١٨٨٩ – ١٩٦٤م)، وعبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ – ١٩٥٨م)، والمازني (١٨٩٠ – ١٩٤٩م) مؤسسو جماعة الديوان، و ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ – ١٩٨٨م) في كتابه "الغربال" (١٩٢٣م)، والشاعرة العراقية نازك الملائكة (١٩٢٣ – ٢٠٠٧) التي قدمت رؤيتها لشعر التفعيلة في كتابها: "قضايا الشعر الحديث" (١٩٦٢م)، وأدونيس (١٩٣٠ – ...).

* * *

٨٨. الشفاهية

orality

يشير المصطلح إلى العملية التي يتم من خلالها انتقال الإنتاج الثقافي من جيل إلى آخر، أو من منطقة إلى أخرى شفاهة دون استخدام الكلمة المكتوبة. ولقد عرفت الآداب القديمة الإنتاج الأدبي الشفاهي قبل أن تعرف الكتابة، ومن أشهر أمثلته ملحمتا الإلياذة، والأوديسة، وهو ما يسمى بالشفاهية الأولية، أما الشفاهية الثانويّة

فهي تلك التي تعرفها المجتمعات التي يمارس أبناؤها الكتابة. ومن المنظرين لمفهوم الشفاهية، مقابل مفهوم الكتابية، والتر أونج Walter j.Ong، ففي كتابه "Orality and Literacy, the Technolgizing of the Word" (١٩٨٢م)، قدم أونج مايرى أنه سمات أسلوب التفكير، والتعبير في الثقافة الشفاهية الأولية. ومنها عطف الجمل بدلاً من تداخلها، والأسلوب الإطنابي، والأسلوب التجميعي. إلى جانب خصائص الأدب الشفاهي المتمثلة فيما يلي:-

١- مؤلفه مجهول.

٢- له طابع جماعيّ.

٣- متعدد الروايات.

٤- متغير من عقد لآخر، ومن مكان لآخر.

٥- قابليته للزيادة، والنقصان، والمبالغات.

وتُعد الثقافة العربية صاحبة تاريخ أدبي شفاهي طويل، أنتجته قبل أن تتحول إلى الكتابية بعد ظهور الإسلام، فهي بذلك تتمتع بحصيلة هائلة من النصوص الشفاهية، تضم بالإضافة لتراثها الشفاهي القديم كل ما أنتجته من نصوص شفهية منذ بداية تاريخها الكتابي حتى الآن، وهو يضم على سبيل المثال نصوص الأدب الشعبيّ، والأغاني.

٨٩. الصالونات الأدبية/ الثقافية

cultural salons

هي منتديات يعقدها الأدباء والمثقفون بشكل دوري، ويناقشون فيها قضايا الأدب والثقافة في مجتمعاتهم. وقد عرف الوسط الثقافي العربي في بدايات القرن العشرين صالونات أدبية عديدة، من أشهرها في مصر صالون مي زيادة (١٨٨٦ – ١٩٤١)، وصالون العقاد (١٨٨٩ – ١٩٦٤)، وندوة محمود شاكر (١٩٠٩ – ١٩٩٧)، وقد أسهمت هذه الصالونات في تأسيس الاتجاهات الجديدة، وإحياء التراث العربي، وتشجيع المبدعين في مختلف المجالات.

أما في العراق فقد سميت هذه المنتديات "المجالس"، ومنها مجلس الأب أنستاس الكرملي (١٨٦٦ – ١٩٤٧)، ومجلس جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ – ١٩٣٦)، ورغم الطابع الأدبي الذي كان يُظل هذه المنتديات فإنها في حقيقة الأمر ناقشت، بالإضافة إلى القضايا الأدبية، موضوعات ثقافية واجتماعية أخرى، ولا شك أن ما دار فيها من مناقشات وتبادل للأفكار كان من إرهاصات التحولات الأدبية، والاجتماعية التي عرفها المجتمع العربي في ذلك العهد.

وقد تطورت هذه المجالس في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ أصبح نشاطها لا يقتصر على مناقشة موضوعات

الفكر، والأدب، وإنما امتد ليشمل نشاطًا ثقافيًّا يخاطب الجمهور العام، ومن ذلك مثلا أن مجلس الأديب السعودي عبد المقصود خوجة المسمى، الذي تأسس عام ١٩٨٢، اهتم بإصدار الكتب، وتكريم الأدباء.

ورغم الأصل الأوربي لكلمة "الصالون" التي اقتبسها العرب المحدثون من الثقافة الأوربية، فإن المجتمع العربي عرف هذه المنتديات الأدبية منذ عصر ما قبل الإسلام، حيث كان العرب يجتمعون في أسواقهم، ومن أشهرها سوقا عكاظ، وذي المجاز، فينشدون الشعر، ويستمعون إليه، ويحكم عليه كبار شعرائهم بالجودة، أو بالرداءة.

أما أحدث أشكال الصالونات الأدبية فهي المنتديات الثقافية cultural forums التي تستخدم شبكة الإنترنت وسيطًا للتواصل مع روادها على اختلاف مناطقهم المكانية والزمانية.

* * *

٩٠. الصديق الحميم

confidant

الشخصية التي يحتوى عليها العمل السردي، وتقوم بدور غير أساسي في تطوير الحدث، وتكون محل ثقة الشخصية الرئيسية، فيفضي إليها بما يعتمل في نفسه من مشاعر، وأفكار، وخطط، كما

يعترف أمامه بهواجسه، وأسراره، دون وجل. ومن الناحية الفنية يمثل الصديق الحميم أداة أساسية يستخدمها الكاتب في الكشف عن نوايا البطل وما يدور في عقله.

ومن أشهر هذه الشخصيات والأعمال المسرحية في الكتابة الروائية شخصية دكتور واطسون في روايات كونان دويل Conan Doyle **(1859–1930)** عن شرلوك هولمز.

ومن النادر أن يخلو عمل درامي سواء كان قصة، أم رواية، أم مسرحية، أم فيلمًا سينمائيًا، أم تمثيلية من مثل هذا الصديق الذي يطلعنا مؤلف العمل من خلاله على المكونات الذهنية، والعاطفية للبطل عبر الحوار الذي يدور بينهما.

ومن نماذج هذا الصديق (شرف) في قصة إدريس" قاع المدينة" الذي كان يستدعيه بطل القصة لا لشيء إلا لكي يحادثه عما يدور في ذهنه من شكوك حول الخادمة (شهرت).

* * *

٩١. صناعات الثقافة

culture industries

مصطلح يشير إلى هيئات إنتاج مفردات الثقافة، ومكوناتها من الوسائط الثقافية في شكل سلع، أو خدمات، أو الإشراف على

إنتاجها، وتشجيعها، أو عرضها، وتوزيعها. وتتعدد هذه المنتجات الثقافية، وتتنوع من المعارض إلى الكتب، ومن المسرحيات إلى حفلات الموسيقى، ومن الأفلام إلى الأعمال التلفزيونية، إلى آخره. إنها الصناعات التي تنتج باختصار كل المواد المتعلقة بالتثقيف، والإعلام، والترفيه ترتبط بتوجيه، أو استغلال وقت الفراغ، وفائض الدخل، والطاقة. أما الهيئات المنتجة نفسها فقد تكون مملوكة للدولة أو الجمعيات والهيئات الشعبية، أو الأهلية، أو القطاع الخاص بكل أشكاله ومكوناته.

ظهر المصطلح لأول مرة عند تيودور أدورنو، أحد مؤسسي النظرية النقدية المعاصرة، في كتابه "صناعة الثقافة: مقالات مختارة حول الثقافة الجماهيريّة" عام (١٩٥٥م) (صدرت الترجمة الإنجليزية عام ١٩٩١م)، وقد أثار المصطلح مناقشات أكاديمية حول نوعيْ الثقافة الرفيعة، والهابطة، أو النخبويّة، والجماهيرية. ثم انتقل المصطلح إلى علم اجتماع وسائط الاتصال الجماهيريّة، ونوقش على مستويين جديدين هما: اقتصاره على الوسائط الإعلامية وبخاصة التلفزيون، والفيديو، وفنون الاستعراض القابلة للانتقال كى تستثمر على نطاق العالم كله، وهو ما مهّد لما أصبح يُعرف بالعولمة الثقافية، أو نشر أنماط بعينها من أساليب التعبير، ومفاهيم التفكير،

والمضامين، والسلوكيات، والنماذج. أما المستوى الثاني فقد ظهر في التسعينيات من القرن العشرين مع ظهور شبكات التلفزيون الخاصة، وتليفزيون الكابل، وأنظمة البث بالأقمار الصناعية، والنقل الرقمي للصور (المشفر)، وكلها أدوات لتحويل قسم من الثقافة الجماهيرية إلى ثقافة نخبوية على المستوى الاقتصادي لا يستطيع استهلاكها إلا القادرون؛ الأمر الذي يعيد القضية كلها، والمصطلح نفسه إلى مضمونه الطبقي الأول الذي أشار إليه أدورنو في فرانكفورت قبل نصف قرن تقريبًا.

* * *

٩٢. الطابع المحلي

local color

المقصود به اشتمال النص الأدبي على تفاصيل دقيقة تتعلق بوصف بيئة النص المادية، مما يدل دلالة واضحة على أن لوجود هذه البيئة في النص أهمية تتجاوز بكثير كونها إطارا مكانيا.

ومن أهم النماذج لسيطرة لون/ طابع محلي ما، على النص الأدبي أعمال الروائي الإنجليزي "تشارلز ديكنز " charles john Dickens: (١٨١٢ – ١٨٧٢) وخصوصًا روايته Oliver Twist (١٨٩٣) التي تشتمل على وصف لمدينة، وأحيائها

الفقيرة في العصر الفكتوري.

أما في الأدب العربي الحديث فقد استخدم هذا المصطلح ما سُمّى بالمدرسة المصرية الحديثة، ممثلةً فى محمود تيمور، ومحمود طاهر لاشين، ويحيى حقي، وبرع فيه نجيب محفوظ في أعماله الأولى وبخاصة الثلاثية (١٩٥٦م).

* * *

٩٣. طبقات الشعراء

tabqāt al-shoarā

يدل مصطلح الطبقة على معان كثيرة، أظهرها تقسيم الناس إلى مجموعات، تشترك كل مجموعة فى كثير من الخصائص والسمات، وقد أشار الجاحظ (ت: ٢٥٥هـ) إلى ما صارت إليه الأمة العربية بعد إسلامها إلى طبقات متفاوتة، ومنازل مختلفة.

ويشير المصطلح في النقد القديم إلى ترتيب الشعراء – المتقاربين زمنًا، أو المشتركين في خصائص ما، أو المتقاربين فيها، أو المختصين بفن شعريّ واحد، أو المنتمين إلى بيئة واحدة – في مستويات مختلفة، ودرجات متباينة، بتقديم مجموعة منهم – يُحْكَم لها بالإجادة – ، وتأخير مجموعة أخرى، وفقًا لمعايير محددة يراها الناقد.

وقد اختلفت معايير تفضيل شاعر على آخر قديمًا، فكان بعض النقاد يقدم شاعرًا على غيره لتقدُّمه الزمنيّ، أو لجودة ألفاظه وجزالتها، أو لحسن معانيه، أو لكثرة قصائده، ومنهم من ينحاز إلى شاعر هوًى وعصبيةً. ونظرًا لأن كثيرًا من هذه المعايير يبتعد عن المقياس الجمالي للإبداع الشعري، فقد تضاربت الآراء حتى ندر الإجماع على أحد. الأمر الذي عبر عنه ابن سلام (ت ٢٣١هـ) بقوله: "ما ينتهى إلى واحد يُجتمَع عليه، كما لا يُجتمَع على أشجع الناس، وأخطب الناس، وأجمل الناس".

وقد اهتم القدماء بتصنيف الشعراء إلى طبقات، وألفوا كتبا فيها، منها: "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، و "طبقات الشعراء الثقات" لابن نُجيم، و "طبقات الشعراء" لدعبل الخزاعي (ت ٢٤٦هـ)، و "طبقات الشعراء" لابن المعتز (ت:٢٩٦هـ)، و "طبقات الشعراء" لإسماعيل بن أبي محمد اليزيدي، وغير ذلك. ولعل من أشهرها "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام، حيث ذكر من شعراء الجاهلية عشر طبقات، في كل طبقة أربعة شعراء، ممن تشابه شعرهم، أو تقارب. ثم أتبعهم بذكر ثلاث طبقات أخرى هي: أصحاب المراثى، وشعراء القرى، وشعراء اليهود. كما جعل شعراء الإسلام في عشر طبقات أخرى منتهيا بذلك عند أواخر العصر الأمويّ، ولم

يتحدث عمن نشأ بعدهم من الشعراء حتى عصره.

* * *

٩٤. عَبْر ثقافى

transcultural

عرف التاريخ الإنساني، منذ فترة باكرة، التأثير المتبادل بين الثقافات المختلفة. وقد تعددت أنماط هذا التأثير فمنه العفوي، ومنه المتعمد، ومنه الذي يتم في اتجاه واحد بين ثقافتين، ومنه ما يكون في الاتجاهين.

وفي واقع الأمر فإن الكثير من هذه الانتقالات للمفردات الثقافية تمت في سياق حركات استعمارية، أو خبرات منفى، أو شتات diaspora، كما أن بعضها نتج عن اضطرار أفراد جماعة ما، لنبذ ثقافتهم، والانصياع لمفردات ثقافة أخرى تحت ظروف قاهرة، ومن ذلك اعتناق السكان الأصليين في أمريكا الجنوبية للديانة الكاثوليكية، واتخاذهم الإسبانية لغة لهم.

ويؤدي امتزاج هذه الأفكار، والممارسات، والمعتقدات التي تَتَعَدّد مصادرها الثقافية إلى تكوين منتج ثقافي جديد، يوصف بأنه عابر للثقافات.

وفي العصر الحاضر تتعدد الممارسات، والمنتجات "عَبْر الثقافية"

بوصفها تجليًا لمفهوم العولمة globalization، ويمكن أن يدخل في هذا الإطار مثلا الأعمال الموسيقية الأمريكية التي تمزج بين تراثها الموسيقى والطابع الموسيقى الأفريقي.

أما في مجال الأدب العربي فيمكن إدراج الأعمال التي يكتبها أدباء عرب، بلغة أوربية عن مجتمعاتهم العربية، في دائرة الإنتاج الأدبي العابر للثقافات مثل الطاهر بن جلون (١٩٤٤ - ...)، وأمين معلوف (١٩٤٩ - ...)، وآسيا جبار (١٩٣٦- ٢٠١٥)، وألبير قصيري (١٩١٣ - ٢٠٠٨)، كما يرى بعض الدارسين أن نصوص الأكاديمي الأمريكي الفلسطيني الأصل إدوارد سعيد (٩٣٥ - ٢٠٠٣)، تُعد من نماذج الكتابة العابرة للثقافات.

(انظر: أدب الشتات - مواطن الاتصال الثقافي - العولمة - الأدب المقارن).

* * *

٩٥. العدالة الشعرية

poetic justice

شاع مصطلح العدالة الشعرية مع أواخر القرن السابع عشر ضمن مبادئ الكلاسيكية الجديدة، فاستخدمه معظم النقاد في أوربا، ومفاده

أن هنـاك قانونـًا أخلاقيًّـا يحكـم علـى المحصـلة النهائيـة لتصـرفات الشخصيات فـي العمل الروائـي، أو المسرحي، يثيب الخَيِّرَ ويعاقب الشرير. ولكن العدالـة الشعرية لا تُطبَّقُ بنـاءً على المبادئ الأخلاقية التي يعتنقها الأديب، وإنما تُطَبَّقُ نتيجة لمحصلة التفاعل الدرامي بين الأضـداد والمتناقضـات، فإذا تـدخَّل الأديب بنفسـه لنصـرة الخير علـى الشر يفقد القدرة على إقناع القارئ، أو المتفرج إقناعًا فنيًّا دراميًّا؛ فلما كـان للشر الكِفة الراجحة في العمل الأدبـي، فلا بد أن ينتصـر علـى الخير في النهاية؛ لأن هذا من شأنه أن يحفز الجمهور إلى محاربته في الحياة العادية، ولا سيما أن الأديب احترم عقله، وترك الأحداث، والشخصيات تتفاعل أمامه في تلقائيـة طبيعية، حتـى يترك لـه الحكم الأخلاقي في النهاية. أما الانتصار الساذج المفتعل للخير على الشر فمن شـأنه أن يوحي للقراء، أو الجمهور – بطريقـة غيـر مباشـرة – بحتمية انتصار الخير على الرغم من كل العقبات، وهذا إيحاء غير مقنـع؛ لأن الجمهـور يـرى شـيئًا مختلفـًا تمامًـا فـي حياتـه اليوميـة.

وبغض النظر عن العدالة الشعرية بوصفها مفهومًا أدبيًّا، تكمن روح العدالـة الإنسـانية بصـفة عامـة فـي قلـب كـل الأعمـال الأدبيـة بـلا استثناء؛ أي إنه إذا كانت العدالة الشعرية تمارس التأثير في الأعمال

الأدبية على مستوى الشكل، والصراع الدرامي فإن العدالة الإنسانية تشكل المضمون الأساسي لكل الأعمال الأدبية التي خلَّدها الإنسان على مر العصور. وسواء انتصرت العدالة في العمل الأدبي أم انهزمت فموقف الأدباء تجاهها موحَّد؛ فهم يناصرونها، ولكن كل منهم بطريقته الخاصة وفي ضوء عصره، ومجتمعه.

وبالرغم من عدم تداول هذا المصطلح الآن في التحليل الدرامي، فإنه يظل قائمًا في ملاحقة استجابات المتلقين للإشارات الأدبية، ودرجة تعبير المصائر عن الانتصار العاجل، أو الآجل للخير.

* * *

٩٦. عصر النهضة

renaissance

مصطلح يطلق على الفترة التي تقع بين العصور الوسطى والعصر الحديث في تاريخ أوربا، تلك الفترة التي بدأ خلالها ازدهار كبير في الفنون والآداب والعلوم، وشهدت إحياء للأدب والفنون الكلاسيكية اليونانية والرومانية مصحوبا بتغيرات مثيرة في الفكر الديني والفلسفي. وقد بدأت النهضة في أزمنة متفرقة منذ القرن الرابع عشر حتى أواخر القرن السادس عشر بإيطاليا، وأواخر القرن الخامس عشر بفرنسا وألمانيا، وأواخر القرن السادس عشر بإنجلترا ثم

انتشرت في أوربا.

وقد أحدثت هذه النهضة تغيرات شملت شئون الحياة كافة فعلى المستوى السياسي أوجدت الجو الملائم لقيام الدولة القومية الحديثة وانهيار سلطة البابوات على الملوك، وكذلك القضاء على نظام الإقطاع، الأمر الذي أفضى إلى ظهور المدن الكبرى الممتلئة بالصناع والتجار، فظهرت الطبقة الوسطى ذات النفوذ السياسي. وعلى المستوى الاجتماعي صحب حركة النهضة ظهور قوة الفرد، وتضاؤل قوة الطائفة أو الجماعة. وعلى المستوى الفكري والعلمي، انتشرت الطباعة ونشطت حركة الترجمة ولا سيما اللغات المحلية كالفرنسية والإيطالية والأسبانية، بعد أن كانت اللاتينية لغة سائدة، كما نشطت أوربا في نقل الحضارة العربية عن طريق الأندلس والإفادة منها، وظهر عدد من العلماء والفلاسفة من أمثال كوبرنيكيس Nicolaus Copernicus (١٤٧٣-١٥٤٣) وجاليليو Galileo Galilei (١٥٦٤ - ١٦٤٢)، ويان هوس Jojn Huss (١٣٦٩ - ١٤١٥) كما أخذت المخترعات الحديثة تتوالى في الظهور.

وكان لتلك النهضة أثرها في الأدب والفنون، ومن مظاهر ذلك: إحياء الآداب القديمة وذلك بدراسة اللغتين اللاتينية والإغريقية والتعمق في دراسة آدابهما، وكذلك تطوير فنون النحت والتصوير

والعمارة، فظهر الطراز القوطي والعقود المستديرة والسقف المسطح.
وقد اعتمد عصر النهضة في الثقافة العربية على بعث التراث القديم والتواصل الخلاق مع الثقافة والآداب الغربيين خلال القرن التاسع عشر ومطلع العشرين؛ مما أدى إلى نشأة فنون أدبية جديدة مثل القصة والرواية والمسرح وتطور المفاهيم الأدبية المتوارثة.

* * *

٩٧. عقدة انتماء الأنثى

female affiliation complex

يعني المصطلح القلق الذي يصيب الكاتبة في المجتمع اليوم، إذ تواجه صراعًا بين الانتماء إلى أدب الرجال من ناحية والاستجابة لدوافع أنوثتها من ناحية أخرى؛ الأمر الذي يجعلها أشبه بالفتاة المراهقة التي تواجه صراعًا بين الانتماء إلى جنسها والخروج عليه، طبقًا لنظرية فرويد في تحليله عقدة إلكترا.

ويشير واضعا المصطلح ـ ساندرا جلبرت، وسوزان جوبار ـ إلى نموذج فكري لدى المرأة الكاتبة، يتضمن الانتماء المزدوج على تناقضاته بحيث يستمر قلق الأنثى وسخاء عطائها في الإبداع الأدبي والفني.

* * *

٩٨. علم الكتابة

grammatology

ورد المصطلح عند الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا Jaques Derrida (١٩٣٠- ٢٠٠٤) في كتابه "في علم الكتابة" (of Grammatology,1967)، بوصفه اسمًا لـ "علم الحروف، أو الكتابة"، وهو علم دلالة جديد متحرر من نزعتي مركزية اللوجوس logocentrism، ومركزية الصوت phonocentrism، في مقابل علم الدلالة المقيد بتمركزه حول اللوجوس والصوت.

ويستخدم دريدا مصطلح علم الكتابة ليؤرخ تلك الهيمنة ويقوضها فى آنٍ معًا، حيث يشير علم الكتابة هذا إلى اعتماد المعنى بوجه عام ـ سواء في الكلام، أو الكتابة ـ على نظام إشارات يحكمه اختلاف أصلي شامل يسبق التعارض الميتافيزيقي بين الكلام والكتابة فلا يتحكم فيه تفضيل الصوت، والكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة، وكأن دريدا يعيد صياغة عبارة "في البدء كانت الكلمة" كي تكون "في البدء كان الاختلاف".

وتكمن حجة دريدا في أن الصفات المتدنية، كالمادية، والتباس المعنى المنسوبة تقليديًّا إلى الكتابة بسبب انفصالها عن مصدرها، يمكن الوقوف عليها في كل أفعال الدلالة، سواء كانت منطوقة أم مكتوبة. فالمعنى نسبي دائمًا، وعلائقي دائمًا، ومن ثم مراوغ دائمًا

بسبب نشاط اختلاف أصلي يحكم حركة العلامات اللغوية ـ سواء في الكلام أو الكتابة ـ يسميه دريدا الاختلاف المرجئ differance، وهو جوهر علم الكتابة لديه. وعلى هذا، يناهض علم الكتابة عند دريدا نزعتي مركزية اللوجوس والصوت اللتين تتضمنان وجود أصول أولية خارجية سابقة، تتحكم في اللغويات، وأنظمة الفكر وتهيمن عليهما.

(انظر: مركزية العقل، مركزية الصوت، العلامات اللغوية).

* * *

٩٩. العنوان (فى العمل الأدبي)

title

هو الاسم الذي يميز الكتاب كما يتميز الإنسان باسمه بين الناس، ويكون العنوان للكتاب كما قد يكون للفصول داخل الكتاب؛ لكن عنونة الفصول ليست مطردة في كثير من النصوص الأدبية.

واختيار العنوان لا يتم عفو الخاطر، وإنما يخضع للنظر، والتدقيق؛ بسبب تركيبه، وطبيعة المادة التي يتألف منها، حيث يتميز العنوان في النصوص الحديثة بالتكثيف والإيجاز – لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرًا، بل قد يكون شبه جملة أو حتى كلمة واحدة – لكنه يناط به إقامة اتصال نوعي بين النص وقارئه، فهو يختصر سلفا مغامرة النص، أو يعرض طريقة للنظر إليه، ومن ثم فإنَّ دلالية

النص هي ناتج تأويل عنوانه.

وهناك ثلاثة مصطلحات لتحديد ما يبدو عنوانا، وهي: العنوان، والعنوان الفرعي، وبيان النوع. ففي كتاب محمد حسين هيكل (١٨٨٨ – ١٩٥٦) "زينب، مناظر وأخلاق ريفيّة" (١٩١٤) على سبيل المثال يمكن أن نجد تمثيلا لهذه الأنواع، فالعنوان " زينب"، والعنوان الفرعي "مناظر وأخلاق ريفية"، أما بيان النوع فهو الذي يعين الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الكتاب (رواية).

وقد حدد الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gerard genette للعنوان أربع وظائف: وظيفة تعيينية: تعطي الكتاب اسما يميزه بين الكتب، ووظيفة وصفية: تتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معا، ووظيفة تضمينية: تتصل بالوظيفة الوصيفة وتتعلق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعين العنوان به الكتاب، ووظيفة إغرائية: تتصل بالوظيفة التضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ بقراءة الكتاب واقتنائه.

* * *

١٠٠. القراءة الطباقية

contrapuntal reading

الطباق – والنسبة إليه طباقي – في الأصل، مصطلح في مجال الموسيقى، يعني المزج بين لحنين مستقلين، وفقًا لقواعد محددة،

بحيث يمكن الاستماع إليهما بوصفهما متناغمين؛ كما يعني أيضًا اللحن المضاف إلى لحن آخر أو موازيًا له.

أما في مجال دراسات الأدب ما بعد الكولونيالية فقد استخدمه إدوارد سعيد (٩٣٥ – ٢٠٠٣) لوصف طريقة في قراءة نصوص الأدب الإنجليزي، فيها المعنى الضمني العميق المتعلق بالإمبريالية والعملية الاستعمارية؛ ولولاها لظلت التضمينات الاستعمارية مستخفيةً. ومن الممكن توسيع دلالة المصطلح ليشمل كل تيار أيديولوجي يمارس تأثيره على دلالة النص فيوجه إشاراته؛ لتتضمن عناصر خفية في المعنى.

وتعتمد هذه الطريقة في القراءة على معاودة النظر إلى نصوص الأدب في سياق أرشيفها الثقافي الشامل، بحيث تتكشف انتماءات العمل الأدبي الاجتماعية، والاقتصادية الإمبراطورية، بدلا من التركيز على تنسيبه إلى الأدب، ومعاييره المرجعية الراسخة. وهو ما يتوصل من خلاله سعيد إلى أن المعنى الضمني الشامل هو مدى ارتكاز المجتمع الإنجليزي، والثقافة الإنجليزية على أيديولوجيا الإمبريالية، وممارستها. (انظر: ما بعد الكولونيالية).

* * *

١٠١. القراءة الفاحصة

close reading

المقصود بها قراءة النص الأدبي، خاصة الشعر، قراءة دقيقة، متمعنة، لا تلتفت إلى ما هو خارج هذا النص، مثل السيرة الذاتية للمؤلف، أو الظروف الخارجية العامة، سياسة كانت أو اجتماعية.

وتعد القراءة الفاحصة بهذا المعنى واحدة من أهم ركائز حركة النقد الجديد التي تبلورت أفكارها في أربعينيات القرن العشرين، خصوصًا بعد ظهور كتاب "النقد الجديد" ١٩٤١م للأمريكي رانسوم John Crowe Ransom (١٨٨٨م – ١٩٧٤م).

ويرى أصحاب مدرسة النقد الجديد أن النص الأدبي كيان متفرد، منفصل عن مبدعه، عن سياقاته التاريخية والثقافية، صحيح أنه قد يحوى ظلالا من حياة الكاتب الشخصية، أو انعكاسات للواقع التاريخي الذي أُنشئ فيه، لكنه عند اكتماله نصًّا أدبيًّا يصبح له وجوده الخاص بمعزل عن كل هذه العوامل التي ساهمت في تكوينه، ويكون على الناقد أن يقرأه قراءة دقيقة فاحصة، يحلل فيها معجمه، وتراكيبه اللغوية، وصورها البنائية المتنوعة، ثم يقدم هذا التحليل للقارئ بغرض إضاءة النص لا بغرض إطلاق أحكام عليه.

وقد أنجز العديد من نقاد هذا الاتجاه أعمالا نقديّة تحليلية

باستخدام القراءة الفاحصة، ومن هؤلاء بروكس Cleanth Brooks (١٩٠٦– ١٩٩٤م) في كتابه The Well Wrought

* * *

١٠٢. القراءة عن بُعْد

distant reading

صاغ هذا المصطلح الأكاديمي الإيطالي موريتّي Franco Moretti (١٩٥٠ ـ) الذي يعمل أستاذًا للنقد الأدبي في جامعة ستانفورد بالولايات المتحدة الأمريكية، وقد أصدر كتابًا بنفس العنوان عام (٢٠١٣م). ويدعو موريتي إلى منهج جديد في التعامل مع النصوص الأدبية، يقوم على افتراض أن الأدب نظام جماعي، وليس إبداعًا فرديًّا، وأن دور النقد الأدبي هو العمل على إزاحة الغطاء عن الرؤية الواسعة التي تحكم هذا النظام الجماعي، وذلك لا يكون من خلال دراسة النصوص، كلٍّ على حدة وإنما باستخدام تقنيات الحاسب الآلي التي يمكن من خلالها تجميع قدر هائل من المعلومات المتعلقة بعدد من الأعمال الأدبية، التي تنتمي لسياق جغرافي، أو زماني محدد، ثم تحليلها، والبحث عن أوجه الشبه والاختلاف بينها، ومن ثم الوصول إلى الرؤية العامة التي تتخللها.

ويتم تطبيق أسلوب القراءة عن بعد أساسًا في "معمل ستانفورد

الأدبـي" Stanford Literary Lab، الـذي أسَّسَـه مـوريتي عـام (٢٠١٠م). وتتميز الأبحاث التي يجريها المعمل بأنه، كما جاء على صفحته على شبكة الإنترنت: "رقمية وكَمِيَّة وتعاونية"، فيقوم باحثو المعمل، على سبيل المثال، بدراسة العلاقة بين أنماط الإبداع القصصي الذي أنتجه مبدعو القرن الثامن عشر بالإنجليزية من ناحية، ومحتوى ذلك الإبداع، من ناحية أخرى. الأمر الذي يضيء عملية وضع خرائط كليّة للعصور الأدبية.

* * *

١٠٣. القراءة "ما بعد الاستعمارية"

postcolonial reading

هي طريقة في قراءة الثقافات والنصوص، أو إعادة قراءتها، من أجل لفت النظر إلى آثار الاستعمار – العميقة والمحتومة – في الإنتاج الأدبي، والتفسيرات الأنثروبولوجية، والمدوّنات التاريخية، والكتابات الإدارية والعلمية.

ومن ثم، فهي شكل من أشكال القراءة التفكيكية التي يمكن تطبيقها على أعمال أنتجها المستعمِرون، وعلى أعمال أنتجها المستعمَرون أيضًا، وذلك بغرض إظهار مدى تعرض العمل الأدبي مع الفرضيات الضمنية، كالحضارة، والعدالة، والحق، والجمال.. إلى غيرها من

فرضيات يتبناها المستعمِر؛ الأمر الذي يكشف عن أيديولوجياته وعملياته الاستعمارية.

وينبغي ألا يقتصر مفهوم القراءة "ما بعد الاستعمارية" على مجموعة من الأعمال، ولا على إعادة قراءة أو كتابة نصوص فردية فحسب، وإنما على العلاقات الثقافية بين بلدين أو أكثر أيضًا، وما ينشأ عنها من آثار تاريخية، ومعاصرة تتعلق بالإنتاج، والتمثيل الأدبيين. فتاريخ نشأة فن الرواية أو فن المقال مثلا يمكن النظر إليهما في سياق الاحتكاكات الثقافية بين أوربا والعرب أكثر من كونهما تعبيرًا عن تغيرات وتطورات مستلهَمة من داخل الثقافة العربية وحدها كما شرح ذلك إدوار سعيد، وفي سياق أوسع، من الممكن التدليل مثلا على أن الحداثة هي نتاج احتكاك أوربا بالثقافات المحلية في أفريقيا وجنوب المحيط الهادي. وكذلك من الممكن إعادة قراءة نظريات ما بعد البنيوية – كنظرية دريدا – بوصفها مستلهَمة من الخبرة المشتركة أو متأثرة بها، بقدر أكبر من كونها نتاج المناخ الفكري الفرنسي.

(انظر: الأدب المقارن).

* * *

١٠٤. القصة المصورة

comics

شكل من أشكال الحكاية التي تتوالى عبر سلسلة من الصور الثابتة المصاحبة لنص حواري مكتوب على لسان الشخصيات المصورة في الرسوم، ويكتب الحوار في إطار مخصوص، ومن ثم فهي تمتاز بأن السرد فيها يتم عن طريق الرسم والحوار معا. وعلى الرغم من أن القصة المصورة تأتي عبر وسيط ورقي مثل النصوص الأدبية، فإن لها طابعها الخاص، إذ تحتوى على رسوم تشكيلية، وتنتج تأثيرًا، بتتابعها، مثل السينما، ولها لغتها البصرية التي توحي بالمعنى، وتعطي إحساسا بمرور الزمن بين اللقطة والأخرى.

ويعود تاريخ انطلاق هذا النوع القصصي إلى منتصف القرن التاسع عشر، حيث ظهرت في الصحافة الأمريكية، والأوربية بجانب القصص المسلسلة. ويعد السويسري رودلف توبفر من أوائل من نشروا أعمالا فنية تنتمي إلى هذا النوع من الإبداع، منه "حكايات السيد جابو" (١٨٣٠). وقد شهدت القصة المصورة مراحل مختلفة من التطور، حيث كانت في بدايتها تتوجه إلى الأطفال في شكل نموذج نمطي يجمع بين الترويح عن النفس (مغامرات بطولية – استكشاف)، والفائدة (اكتشاف العالم – تعميم المعرفة العلمية

أو التاريخية)، وقد بقيت القصة المصورة في تلك المرحلة تتمتع بمشروعية ثقافية محدودة، يؤكد ذلك لجوء مبدعيها إلى توقيع القصة المصورة بأسماء مستعارة.

وفي ستينيات القرن الماضي شكل ظهور مؤلفين جدد، وجمهور مختلف تغييرًا في وضعية القصة المصورة؛ إذ نحت منحى استقلاليًّا، وباتت لها مكوناتها الخاصة، ولا سيما مع ظهور دور نشر، ومجلات، ومكتبات متخصصة، سمحت بوجود قصص مصحوبة بنص مكتوب على هيئة شرائط قصصية، بدءًا من شريط واحد يضم لقطتين أو أكثر، تتناول حدثا اجتماعيا، أو سياسيا، إلى عدة أشرطة تضم مجموعة صور أخرى تم توظيفها للسخرية من قضايا متنوعة.

وإذا كانت القصة المصورة ممارسة لها طابعها الخاص، فإنها تستمر في إقامة علاقة ارتباط مع الأدب، نراها في استخدام نظام من المرجعيات والقيم المستمدة من الأدبية؛ الأمر الذي جعل البعض يرى فيها شكلا من أشكال الممارسة الثقافية التي تسهم بطريقة مختلفة في الواقع الأدبي.

وقد شاع استخدام هذا النوع من القصص المصورة في الصحافة والأدب العربيين منذ منتصف القرن الماضي، وإن كان لا يزال مقصورًا على أدب الأطفال.

١٠٥. قلق التأثير والتأثر

anxiety of influence

يندرج هذا المصطلح في سياق النقد الأدبي المعتمد على التحليل النفسي الذي يبحث في علاقة المؤلف بعمله الإبداعي. وقد وردت العبارة عنوانًا لكتاب أصدره عام ١٩٧٣ الناقد الأمريكي هارولد بلوم Harold Bloom (١٩٣٠-)، في إشارة إلى نظريته القائمة على عقدة أوديب، كما تحدث عنها فرويد. وملخص نظرية بلوم هو أن كل شاعر إنجليزي أو أمريكي ـ منذ ملتونِ في القرن السابع عشر على وجه التحديد ـ يعاني من قلق ناشئ عن كونه تاليًا زمنيًّا لشعراء سابقين عليه، قلق شبيه بقلق أوديب في علاقته بأبيه. فصِلَةُ الشاعر التالي بالشاعر السابق تتم عبر قصيدة أمٍّ أو مجموعة قصائد، حيث يلعب الشاعر السابق دور الأب فتولد لدى الشاعر التالي الذي يلعب دور الابن أحاسيس يمتزج فيها الحب والإعجاب بالحسد والخوف وربما الكراهية أيضًا؛ وهو ما يؤدي بالشاعر التالي (الابن) إلى محاولة التخلص من الشاعر السابق (الأب)، ولو توهمًا، بكتابة قصيدة يقنع بأنها تتجاوز القصيدة الأم بعد أن يكون قد قرأها قراءة تبرز ما فيها من نقاط ضعف يراها الشاعر التالي، متوهمًا، كي يتاح له بهذه الطريقة إضافة شيء جديد لم يقله الشاعر السابق. ويحدد

بلوم لعلاقة الصراع بين الشاعر التالي والسابق عليه عدة خطوات استقاها من الفلسفات القديمة وبخاصة الأفلاطونية المحدثة، والباطنية الغنوصية، والتفسير الروحي اليهودي للنصوص المقدسة.

ومن الملاحظ أن نظرية بلوم تتمحور في إطار الأدب الرومانطيقي الإنجليزي والأمريكي الممتد من نهاية القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا؛ أي: ذلك الأدب الذي يقع في فترة ما بعد التنوير؛ أي: أن الأمر متصل بنسق معرفي، وثقافي منقطع عما سبقه، يعلي من شأن الاهتمامات الدنيوية على حساب الاهتمامات الميتافيزيقية؛ فالفكر الرومانتيكي في جوهرة يعظم من شأن الإنسان والطبيعة. وشعرية الصراع، وتنافس الأقوياء التي تقوم عليها نظرية بلوم تشير إلى صراع بين بشر يكادون يعظمون أنفسهم على الطريقة النيتشوية، وفي كتاب بلوم إشارة إلى أن نيتشه، إلى جانب فرويد، أحد مرتكزات نظريته.

* * *

١٠٦. الكاتب الخفي

the ghostwriter

هو الكاتب الذي يقوم بكتابة نصوص يتم نسبتها لغيره، ومن أكثر أنشطة الكاتب الخفي انتشارًا، في عصرنا الحالي، كتابة السيرة الذاتية

للمشاهير من فنانين، وسياسيين، ورجال أعمال لا تسمح لهم إمكاناتهم الإبداعية، أو ظروف حياتهم بكتابة هذه النصوص بأنفسهم، كذلك قد يُطلب من الكاتب الخفي أن يكتب أعمالا إبداعية بنفس أسلوب كاتب مشهور حتى يسهل تسويق هذه الأعمال باسم الكاتب المعروف. وعلى هذا فإن الكتابة الخفية تكون في الغالب بالاتفاق بين الكاتب الحقيقي للنص، وذلك الذي ينسب النص إليه مقابل منافع محددة.

وقد صدرت في المنطقة العربية نصوص إبداعية نشرت باعتبارها من تأليف رؤساء لبعض الدول ممن لم يعرف عنهم من قبل أنهم من أصحاب إمكانات الكتابة الإبداعية، وتعددت الآراء حول من هم الكتاب الحقيقيون لهذه الأعمال، ومنها روايات "زبيبة والملك" (٢٠٠٠) و "القلعة الحصينة" (٢٠٠٣) و"اخرج منها يا ملعون" (٢٠٠٥) التي نسبت للرئيس العراقي السابق صدام حسين، وكذلك مجموعة قصص قصيرة نسبت للرئيس الليبي معمر القذافي، وعنوانها: "الأرض الأرض، القرية، وانتحار رائد فضاء، وقصص أخرى".

ولقد عرف التراث الأدبي العربي ظاهرة نسبة العمل لغير صاحبه، خاصة الإنتاج الشعري الشفاهي الذي قدمه العرب قبل عصر التدوين، إذ كان الرواة يقومون، عمدًا أو عن طريق الخطأ،

بنسبة الأبيات الشعرية لغير أصحابها. وقد أشار د. طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي" (١٩٢٦) إلى ما تعرض له الشعر العربي القديم من انتحال forgery، كما تناول بالتحليل الأسباب التي أدت إلى ذلك في رأيه.

* * *

١٠٧. كتابة الأنا سرديًا

the encoding of self in narration

يشير مصطلح "كتابة الأنا" إلى جنس جامع لضروب من الكتابة السردية، تتخذ ذات المؤلف مدارًا لها. وتُعَدُّ السيرة الذاتية، واليوميات، والاعترافات، والمذكرات من أشهر كتابات الأنا. فهذه الأشكال من الكتابة، وإن اختلفت فيما بينها، وتنوَّع توظيفُ تقنيات السرد فيها، تلتقي في اعتماد حياة المؤلف مصدرًا للكتابة، ومادةً لها، وموضوعًا، وذلك بقصّ سيرته، أو تسجيل ما يجرى له من وقائع يومًا بيوم، أو عرض ملامحه النفسية، والجسدية، أو استحضار ذكرياته عن الناس، والعصر.

ولكن ذلك لا يعنى أن كتابة الأنا منغمسة فى عالم الذات، منغلقة عليه. ففى نصوص من قبيل "الاعترافات" لروسو Rousseau، و "مقالات" لمونتين Montaigne و "اليوميات لأندريه جيد Gide،

و "الأيام" لطه حسين، و "سبعون" لميخائيل نعيمة، و"أوراق العمر" للويس عوض، مثلاً، انفتاحٌ على الآخر، وطرح لقضايا فكرية، وسياسية شغلت معاصري المؤلفين.

ويستبطن الارتكاز على الذات في هذه الكتابات جدلا بين الأنا والآخر، والداخل والخارج، والذاتي والموضوعي، ولا تعني قوة الإحالة المرجعية في هذه الكتابات أنها منعدمة الصلة بالتخييل، فكثيرًا ما اكتسبت ذات المؤلف أبعادًا نفسية، ورمزية تنشأ داخل فعل الكتابة، وكثيرًا ما اتسمت وقائع حياته بسمات تخييلية لم تكن لها في الواقع المرجعي التاريخي، فالكتابة، وإنْ جعلت همَّها الأول التعريف بالذات وسرد قصة حياتها، هي دائمًا خلق للذات، وانبعاث لها من جديد.

* * *

١٠٨. الكتابة عبر النوعية

Cross-genre writing

المقصود بالنوع، أو الجنس الأدبي، القالب الذي يصب فيه المبدع عمله الأدبي. وقد عرفت الآداب المختلفة منذ عصورها الباكرة التفرقة بشكل عام بين نوعي النثر والشعر، كما عرفت في مراحل لاحقة التفرقة بين العديد من الأجناس داخل هذين النوعين، ففي إطار النثر على سبيل المثال، ميز الدارسون بين السرد التخييلي fiction، وذلك

الذي لا يعتمد على الخيال non – fiction، وحتى القرن الثامن عشر كانت الحدود التي تفصل بين بعض هذه الأنواع وبعضها الآخر واضحة في ذهن القراء، والدارسين على حد سواء، بل كانت بعض الكتابات الأدبية تقوم على فكرة المقارنة بين جنس أدبي وآخر بناءً على القواعد التي تحكم كلا منهما. وقد استقر الأمر في الآداب المختلفة، ومنها الأدب العربي، على تقسيم الأنواع الأدبية إلى نثر من ناحية، ويضم الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، ثم الشعر على الجانب الآخر، وذلك بتنويعات مختلفة في كل نوع طبقًا لأعراف الأدب الذي ينتمي إليه، وتقاليده. ثم بدأت الحدود بين الأنواع الأدبية في اكتساب شيء من المرونة، وظهرت أنواع أدبية جديدة، جمعت بين أكثر من واحد من الأجناس الأدبية، الرئيسية أو الفرعية، ومنها على سبيل المثال: القصة الشعرية.

أما في الأدب العربي الحديث فقد ظهر مصطلح "الكتابة عبر النوعية" في كتاب للأديب والناقد المصري إدوار الخراط (١٩٢٦ – ٢٠١٥) بالعنوان نفسه، وهو يؤكد أن مفهوم "عبر النوعية" لا يعني تجاور نوعين من الكتابة أو أكثر في نص واحد، وإنما يقصد به استيعاب بعض خصائص الأنواع الأدبية المختلفة، والفنون الأخرى

غير القولية، مثل الموسيقى والفنون التشكيلية، ثم "صهرها وإدراجها في هذه الكتابة"، ثم ينسب النص المكتوب بهذه التقنية إلى الفن أو النوع الغالب عليه، فإذا كان السرد غالبًا فالنص قصة قصيرة أو رواية، وإنْ كان الإيقاع غالبًا فهو شعر، وهكذا. ومن أعماله التي تمثل مفهوم عبر النوعية "رامة والتنين" (١٩٨٠م).

(انظر: جنس أدبي).

* * *

١٠٩. كتب المختارات

anthology

مصطلح من أصل يوناني، يعني: باقة من الزهور، ويشير إلى مجموعة من القصائد الشعرية، أو الحكايات التي تنتمي لعدة مؤلفين، تم اختيارها باعتبارها نماذج متميزة لنوعها الأدبي، وقد عرفت بعد ذلك في الآداب الإنجليزية، والفرنسية، ومن أشهرها كتاب "The Golden Treasury of English Songs and Lyrics" لمؤلفه بيلجريف Francis Turner Palgrave (1824-1897). كذلك عرفت الثقافة العربية نماذج متعددة من المختارات، لعل أقدمها كتاب "المفضليات" للمفضل الضبِّي (ت. ١٧٨هـ)، ويضم حوالي مائة وثلاثين قصيدة لشعراء منهم الجاهليون والمخضرمون،

والإسلاميون، و "جمهرة شعراء العرب في الجاهلية والإسلام" لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القُرَشِيّ (ت ١٧٠هـ.)، و "الأصمعيات" للأصمعي (ت. ٢١٦هـ). ثم ظهرت المختارات التي يتم تصنيفها تبعًا للغرض الشعري، لا للشاعر، ومنها "الحماسة الكبرى" لأبي تمام (ت. ٢٣١هـ.).

وفي بداية عصر الإحياء قدم الشاعر محمود سامي البارودي (١٨٣٩-١٩٠٤) مختاراته من الشعر العباسي في كتابه "المختارات"، أما مختاراته النثرية فقد أسماها قيد الأوابد". وفي النصف الثاني من القرن العشرين أصدر الشاعر السوري علي أحمد سعيد (أدونيس) (١٩٣٠-) كتابه "ديوان الشعر العربي" في ثلاثة أجزاء تمثل مختاراته من الشعر العربي في كل عصوره. وكذلك صدر العديد من كتب المختارات التي تهدف لتقديم نماذج متميزة من النصوص الأدبية العربية لقارئ العربية، أو تقديمها مترجمة لغير قراء العربية.

* * *

١١٠. كونية محلية

glocalization

يعني المصطلح في الإنجليزية المزج بين مفهومي الكوني/

العالمي global والمحلي local، وهو يعني: ضرورة مراعاة الاختلافات الثقافية بين مجتمع وآخر عند تقديم خدمة، أو مُنتَج، مادي، أو فكري، خارج نطاقه الثقافي الأصلي.

ويُعتبر العمل الأدبي كونيًّا ومحليًّا في آنٍ معًا إذا كان يجمع بين التعبير الصادق العميق عن بيئته المحلية من ناحية، والقدرة على التأثير في من يقعون خارج إطار هذه البيئة من ناحية أخرى. وقد بدأ استخدام المصطلح عام ١٩٨٠ في الكتابات الاقتصادية، ثم ذاع استخدامه في أدبيات علم الاجتماع، أما في مجال النظرية النقدية فقد اهتم أصحاب دراسات ما بعد الكولونيالية بتلك العلاقة المتبادلة بين ما هو كوني، وما هو محلي.

ويمكن اعتبار المبدعين الذين حصلوا على الجوائز العالمية الكبرى، يمثلون هذا النوع الذي يجمع بين العالمية والمحلية مثل ماركيز في أمريكا اللاتينية، ونجيب محفوظ في العربية.

* * *

١١١. اللاأدب

antiliterature, (E.) - alittérature, (F.)

مصطلح يُنسب إلى الكاتب الروائي والصحفي والناقد السينمائي الفرنسي كلود مورياك claude Mauriac (١٩١٤-١٩٩٦)، ويُقصد به الكتابة الأدبية التي تلتزم بالبساطة، والتلقائية في التعبير،

وتبتعد عن الزخرفة اللفظية المتكلفة في التعبير عن الموضوعات الأدبية.

واللا أدب هو الكتابة التي تخلو من بعض العناصر الجوهرية التي يعتبرها التقليديون سمات أساسية للأدب، في حين يعتبرها الطليعيون إيذانًا بأسلوب أدبي جديد.

ويرتبط هذا المفهوم بقضية التجديد، والتقليد في الأدب، ويلاحظ أن البعض كان يتوهم أن كل التيارات الجديدة خارجة عن نطاق الجنس الأدبي المعروف، ويمكن أن نعد مما يندرج تحت هذا المصطلح عبارة ابن الأعرابي التي يقول فيها: إن كان هذا شعرًا فكلام العرب باطل، كما أثيرت هذه القضية بمناسبة المعجم الشعري أيضًا.

ويرتبط هذا المصطلح بفلسفة النفس الطليعية التي كان منها اللامعقول، واللامنتمي، وغيرها مما يعود إلى رفض الثوابت التي عززها باشلار في فلسفته.

وقد اتسع المصطلح ليشمل الكتابة الأدبية التي يتعمد صاحبها الخروج على التقاليد الفنية المتعارف عليها للنوع الأدبي، فهناك اللا مسرحية* anti – play واللا رواية anti – novel على سبيل المثال.

* * *

١١٢. اللامنتمي

the outsider

يوصف بهذه الكلمة الكاتب، أو الشخصية الروائية التي ترى أن الحياة تقوم على أساس هش، وتشعر بأن الاضطراب، والفوضى هما أعمق تجذرًا من النظام الذي يؤمن به المجتمع؛ فهو إنسان يرى أكثر، وأعمق مما قد يراه الآخرون. وقد راجت هذه الكلمة وشاع استخدامها بهذا المعنى في خمسينيات القرن العشرين، وستينياته، منذ أن نشر الكاتب البريطاني الشاب "كولين ويلسون" كتابه "اللامنتمي" عام (١٩٥٦م)؛ فذاعت أحيانًا في علم الاجتماع، وأحيانًا في علم النفس، وغالبًا في النقد الأدبي، أو في الكتابة السياسية.

وتدريجيًّا اكتسبت الكلمة دلالة اصطلاحية مفادها أن "اللامنتمي": يشير إلى نوع بعينه من المبدعين الذين ينتمون في حقيقة أمرهم إلى فكر فلسفي، أو إلى موقف أخلاقي يفتقدونه في واقعهم. ولكن بعض علماء النفس الاجتماعي يرون "اللاانتماء" علامة من علامات العجز النفسي عن التكيف مع الواقع، كما يرى علماء الاجتماع الوضعيون أنه ليس حتميًّا أن يكون "اللامنتمي" ثوريًّا، أو صاحب مُثل عليا.

ولعل من أبرز الأمثلة الروائية التي تجسد شخصية "اللامنتمي" في الأدب العربي، فتحللها، وتكشف أبعادها النفسية، والوجدانية،

والعقلية والاجتماعية شخصية "عمر الحمزاوي" في رواية نجيب محفوظ "الشحاذ".

(انظر: الاغتراب).

* * *

١١٣. اللغة الشارحة / ما وراء اللغة

metalanguage

جاء مصطلح "اللغة الشارحة" في سياق بناء عالم اللغويات رومان ياكوبسون نظريته في تأثير تفاعل مختلف أنواع الخطاب، أو تعبير الإنسان عما يدور في ذهنه، ومستوياته؛ ويعني به اللغة التي تتحدث عن اللغة، أو شفرة تشير إلى شفرة سابقة لها، تريد أن تحل لغزها. وبوجه عام، فاللغة الشارحة خطاب لغوي عن خطاب لغوي آخر؛ وهكذا، فعلم اللغويات نفسه هو نوع من اللغة الشارحة، أو ما وراء اللغة. وكذلك يمكن القول بأن النقد الأدبي هو نوع من اللغة الشارحة؛ لأنه يستخدم وسيلة التعبير نفسها التي يستخدمها الإبداع الأدبي الذي ينقده، أو يحلله، أو يسعى إلى فك شفرته، أو فتح فضائه الإبداعي. وذلك بعكس نقد الموسيقى مثلا أو نقد الفنون التشكيلية، حيث يمثل خطابًا لغويًّا عن فنون صوتية،

أو بصرية، فيرصد بذلك تأثير التفاعل بين أنواع الخطاب المختلفة. وعلى هذا فالنقد الأدبي بوصفه خطابًا لغويًّا عن خطاب لغوي آخر هو أيضًا نوع من اللغة الشارحة أو ما وراء الأدب. كما أن الفلسفة اللغوية بكل تياراتها التحليلية، والوضعية المنطقية، والنفسية، والتاريخية تُعَدُّ كلها أنواعًا من اللغة الشارحة أو ما وراء اللغة.

*　　*　　*

١١٤. اللهجة الفردية

idiolect

يشير المصطلح إلى تلك الجوانب من الكلام الفردي التي لا يمكن أن نعزوها إلى مؤثرات ترجع إلى الجماعة أو المجموعة النوعية التي ينتمي إليها الفرد. هذه الجوانب هي نوع من التنويعات الحرة التي تبرز أصالة الفرد من حيث علاقته بغيره، أو تبرز خصوصية استخدامه اللغة من حيث مقارنته بغيره. ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك في الرواية العربية الحديثة العبارات التي يصوغها "أنيس زكي" معبرًا عن طريقة تفكيره في رواية نجيب محفوظ "ثرثرة فوق النيل"؛ فقد تتجسد اللهجات الفردية في عدد من السمات الأسلوبية المميزة للشخصيات في الأعمال الأدبية.

*　　*　　*

١١٥. اللياقة

decorum

يفيد المصطلح في مجال الأدب الاتساق بين الشخصية، وما تقوم به من أفعال، وما يُنسب إليها من أقوال، فلا يجوز مثلا استخدام أسلوب لغوي رفيع في حوار بين أميين أو جهلاء. وتعود جذور هذه الفكرة إلى النظرية الكلاسيكية، قبل هوراس، عالجه أرسطو في "فن الشعر" Poetics، وسيسرو في "الخطابة" Alcratare، وبخاصة ما عبر عنه هوراس Horace (٦٥ ق.م. – ٨ ق.م.) في مقاله "فن الشعر"، واكتسبت هذه الفكرة أهمية ملحوظة في عصر النهضة وعند الكلاسيكيين الجدد.

ومن منظور التطبيق الحرفي لفكرة اللياقة ينتظم الأجناسَ الأدبية نسقٌ يبدأ من الأعلى فالمتوسط فالأدنى؛ وعلى هذا، فإن الأجناس الأعلى والأهم، كما هو الحال في الملاحم، والتراجيديات، تحتوى على شخصيات تنتمي إلى الطبقة الاجتماعية العليا التي تستخدم في أحاديثها أرقى الأساليب، في حين أن الكوميديا يمكن أن تعالج بالعامية كما هو الحال في "جعجعة ولا طحن" لشكسبير.

وقد وجه بعض النقاد انتقادات لبعض الكتاب بسبب إهمالهم

الملاءمة بين الشخصية وما يوضع على لسانها من أقوال. ومن أمثلة ذلك ما وجه إلى محمد حسين هيكل بسبب اللغة الراقية، والتأملات، والسلوكيات الرومانسية التي نسبها المؤلف إلى شخصيات ريفية من الطبقة الاجتماعية الدنيا، وذلك في روايته "زينب". وفي التراث العربي البلاغي ما يقترب من مفهوم الملاءمة في النص على مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وأن لكل مقام مقالًا.

* * *

١١٦. ما بعد البنيوية

Poststructuralism

شاع هذا المصطلح في عقد السبعينيات من القرن العشرين بوصفه مصطلحًا عامًا يشير إلى تغيرات طرأت على النظرية، والنقد الأدبيين، بتأثير من التطورات، والتحولات في دراسة اللغويات. وأحيانًا تُوصف علاقته بالبنيوية بأنها علاقة نسْخ وإبطال، وأحيانًا أخرى بأنها علاقة تعاقب.

وتُعتبر محاضرةُ جاك دريدا Jaques Derrida (١٩٣٠-٢٠٠٤) "البنية، والعلامة، واللعب في خطاب العلوم الإنسانية" المنشورة ضمن كتابه "الكتابة والاختلاف" (١٩٦٧) نقطةَ البداية في الحديث عن ما بعد البنيوية؛ إذ قامت المحاضرة على فرضية وجود تَصَدُّعٍ في

مفهوم البنية من حيث هي نظام ثابت مستقر. ولكن دريدا لم يقتصر على انتقاد البنيوية بل أكد أيضًا وجود تغير في النهج بحركة تبتعد عن الشرح المعتمد على الأصل، وعن النظام المعتمد على التعارض، وعن الدلالة الثابتة، أو المغلقة، وعن مفهوم الشخص بوصفه الذات الموحَّدة. وفي هذا السياق يُعَدُّ التحليل النفسي عند جاك لاكان jaques Lacan (١٩٠١-١٩٨١)، وأتباعه على الأخص تنويعة من تنويعات ما بعد البنيوية، وتنتسب إلى ما بعد البنيوية أيضًا تحليلات الثقافة، والأيديولوجيا عند ميشيل فوكو Michel Foucault (١٩٢٦- ١٩٨٤)، وكذلك النزعة النسوية عند هيلين سيسكو Hélène Cixous (١٩٣٧-...)، أو لوس إيريجاري Luce lrigaray (١٩٣٤ - ...).

ولعل من أبرز المقولات التي تشير إلى علاقة تعاقب بين البنيوية وما بعد البنيوية مقولةَ موت المؤلف؛ إذ مع انتشار النهج البنيويّ، والتركيز على اللغة، وكيفية نشوء الدلالة، لم يعد المؤلف يتمتع بموقعه المركزي السابق، ثم صار استبعاد المؤلف فيما بعد البنيوية ضرورة إجرائية اقتضتها آلية اللغة، ومسار دوالّها الأمر الذى أفضى إلى مقولة موته التي أعلنها رولان بارت Rolan Barthes (١٩١٥ – ١٩٨٠)، بالتزامن مع موت الإنسان الذي أعلنه ميشيل فوكو، وفكرة

موت الذات التي نتجت عن تحليلات جاك لاكان، كل هذه الميتات قبل أن تظهر التداولية، ونظرية تحليل الخطاب.

*　　*　　*

١١٧. ما وراء القص

metafiction

هي كتابة سردية، تتخلل العمل القصصي، ويقوم فيها المؤلف بالتعليق على النص وأسلوب كتابته. ويعد هذا النوع من السرد أداة فنية يستخدمها الكاتب بشكل واعٍ، ومنهجي بهدف تأكيد الطابع الخيالي للنص القصصي. أو هدم عنصر الإيهام فيه.

وقد ظهر هذا الأسلوب في الكتابة منذ مراحل مبكرة في الكتابة الروائية، ومن أمثلته ما جاء في رواية دون كيشوت Don Quixote للروائي الأسباني "سيرفانتس" Miguel de Cervantes (١٥٤٧ – ١٦١٦)، لكنه لم يتم الالتفات إليه من قبل النقاد إلا عام (١٩٧٠) حين استخدمه الناقد غاس William Howard Gass في بعض كتاباته، ثم قامت الأكاديمية الكندية Linda Hutcheon بتناول المصطلح بشكل مفصل في كتابها " Narcissistic Narrative: The Metaficional Paradox" (١٩٨٠).

وفي هذا الكتاب بدأت الناقدة بالتأصيل التاريخي للمصطلح، ثم تناول الأنماط المختلفة، والتقنيات لما تسمية "القص النرجسي"، وهو

القص الذي يتخلله مقاطع سردية يتناول فيها المؤلف بالتعليق لغة النص، أو أسلوبه السردي، وقامت بتحليل بعض الأعمال الأدبية، كأمثلة لهذا النوع من القص، ومنها على سبيل المثال رواية "he French Lieutenant's Woman (١٩٦٩) للروائي الإنجليزي John Robert Fowles. (١٩٢٦ – ٢٠٠٥)، وربما كانت تجارب إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٩٠ – ١٩٤٩) في روايتيه "إبراهيم الكاتب" (١٩٣١) و "إبراهيم الثاني" (١٩٤٣)، و "إدوارد الخراط" (١٩٢٦– ٢٠١٥) في "صخور السماء" (٢٠٠١) تقارب هذا النمط من نموذج ما وراء القص في الأدب العربي.

* * *

١١٨. المحسوس والمجرد

concrete and abstract

في الفلسفة التقليدية يُعرّف مصطلح "المحسوس" بأنه اللفظ الذي يشير إلى شخص بعينه، أو شيء حسيّ محدّد، على حين أن مصطلح "المجرد" هو ذلك اللفظ الذي يشير إلى خواص، أو صفات لا تتحقق بذاتها، بل تتحقق حين ننسبها إلى شخص، أو شيء؛ مثال ذلك ألفاظ مثل: الجمال، أو الشر، أو الأمل، أو اليأس. وعلى هذا، توصف العبارة اللغوية بالحسية إذا نسبت إلى موضوع معين صفة

من الصفات؛ كأن يُقال إن أهرامات الجيزة هي أكبر آثار العالم. وفي مقابل ذلك يُقال عن العبارة اللغوية إنها مجردة، إذا نسبت إلى موضوع مجرد صفة من الصفات؛ كأن يُقال إن الرحمة تنبع من رحم الحب.

وفيما يخص الأدب يُستخدم المصطلحان بشكل موسع، فتوصف القطعة الأدبية بأنها مجردة، إذا كانت تمثل موضوعها في ألفاظ عامة منقطعة الصلة عما هو ملموس، وعلى العكس من ذلك يوصف العمل الأدبي بالحسية، إذا مثَّل موضوعه في ألفاظ محددة تحديدًا واضحًا مع إيراد تفاصيل مادية ملموسة عن هذا الموضوع.

وتتردّد على ألسنة النقاد مقولة: إن الشعر حسي في جوهره، ومن المشهور في هذا الصدد عبارة جون كرو رانسوم john crowe ransom (1888-1974) التي يصف فيها الشعر بأنه جسد العالم. ومع ذلك لا يتردد الشعراء في استخدام اللغة المجردة حين يستدعي الموقف الشعري هذا التجريد. لكنهم؛ بغية إفهام المتلقين لا غنى لهم عن آليات التعبير الحسيّ بشكل ما.

وقد غلبت النزعة الحسية في الشعر العربي لدى امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، ونزار قباني، وغلبت السمات التجريدية على شعراء آخرين مثل أبي العتاهية، والمعري، وبشر فارس.

١١٩. مُخْتَصر / نسخة مختصرة

abridform

يشير المصطلح إلى النسخ المختصرة من أعمال ثقافية / أدبية مكتوبة، قد تكون كبيرة الحجم، فيتم اختصارها تقليلا لحجمها، أو يُعاد إعدادها؛ لاعتبارات أخرى ثقافيّة، أو تربويّةِ. وقد عرفت الآداب المختلفة المختصرات لأسباب متعددة، فقد تم اختصار أعمال الشاعر الإنجليزي شكسبير Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦م) على سبيل المثال لكي يصبح سائغًا للقراءة لصغار السن، أو لمتعلمي اللغة الإنجليزية من غير أهلها.

وقد عرف التراث الأدبيّ العربي مُسَمَّيات عِدة لكتب المختصرات، منها على سبيل المثال "التجريد"، ومنه "تجريد الأغاني" لابن واصل الحمويّ (ت٦٩٧هـ = ١٢٩٨م)، وهو كتاب الأغاني للأصفهاني، وقد تم تجريده مما يُعَدُّ زيادةً وفضولا مثل "الأسانيد والتكرارات". وهناك أيضًا "التهذيب"، ومن أمثلته كتاب "تهذيب كتاب الحيوان" الذي أعده عبد السلام هارون (١٩٠٩ـ ١٩٨٨م) عن "كتاب الحيوان" للجاحظ (ت٢٥٥هـ = ٨٦٨ م)، وقد أشار في مقدمته إلى أنه قد اختصر منه ما رأى أنه من غير المناسب أن يظهر عليه في عصرنا إلا الباحثون، وكذلك "المسائل الكلامية

والفلسفية ذات التعقيد"، وغير ذلك مما رآه لا يجدر بشباب القراء، والقارئات المحدثين أن يطالعوه.

ولعل من أشهر الأعمال الأدبية التي تعرضت للاختصار في الأدب العربي على مدى تاريخه الممتد "ألف ليلة وليلة" التي صدرت منها عدة طبعات، منها ما هو كامل، ومنها ما تعرض للاختصار؛ لكي يصبح ـ من الناحيتين اللغوية والاجتماعية ـ صالحًا للمطالعة لكافة الأعمار والفئات.

* * *

١٢٠. مُدَوَّنَة

blog

تعد المدونات من أهم أشكال الثقافة الإلكترونية*، وأيضًا من أهم وسائل التعبير عن الأفكار، والآراء في العصر الحالي، فالمدَوِّن blogger ينشئ صفحة على الشبكة، تكون بمثابة صوته الحر، يخصصها للتعبير عن آرائه وأفكاره في موضوعات متعددة أو في موضوع محدد يقع في مجال اهتماماته، وذلك بدون الالتزام بقوانين أو قواعد محددة فيما يخص كلاً من المحتوى والأسلوب.

وعلى هذه الصفحة الإلكترونية يقدم صاحب المدونة خلاصة أفكاره، وآرائه بشكل دوري، قد يكون يوميًّا أو أسبوعيًّا أو غير ذلك، ويتمكن متصفحو المدونة بعد قراءة هذه الإضافات، وتسمى تدوينات،

من التعليق عليها، كما يمكنهم استعادة أيٍّ من التدوينات السابقة للاطلاع عليها، وقد يتيح لهم صاحب المدونة الانتقال عن طريق صفحته إلى مدونات، أو مواقع أخرى لها علاقة بموضوع مدونته.

وتنتشر المدونات العربية على الشبكة العنكبوتية في تنوع هائل في الشكل، والمضمون، وفي تباين في نوعية اللغة العربية المستخدمة، التي تتراوح بين الفصحى التراثية من جهة، وعامية الشارع من جهة أخرى، مرورًا بمستويات أخرى متعددة من الفصحى والعامية. وهكذا توفر هذه المدونات قدرًا هائلا من النصوص التي يدخل بعضها في إطار الأنواع الأدبية التقليدية، ويتجاوز أكثرها هذه التقسيمات ليدخل في رحابة الدراسات الثقافية* التي ترى هذه النصوص جديرة بالتحليل باعتبارها نصوصًا ثقافية في المقام الأول.

وقد عرفت الشبكة أشكالا مستحدثة من الكتابة الأخرى، مثل التويتر والفيس بوك، تتجاوز المدونات، وتدخل بدورها في الإنتاج الخاضع للتحليل الثقافي.

ومن الجدير بالذكر أن كلمة مدونة عرفتها العربية منذ القدم، وهي مشتقة من التدوين بمعنى الكتابة وإنشاء الدواوين، وأبرز المدونات القديمة "مدونة الإمام مالك".

* * *

١٢١. مركزية العقل/ مركزية الصوت

logo centrism / phono centrism

مصطلحان استخدمهما جاك دريدا في كتابه "في علم الكتابة" (١٩٦٧) على نحو مترادف تقريبًا، واحتلا مكانة رئيسية في كتبه اللاحقة، ثم ذاعا عند أتباعه من التفكيكين فيما بعد. ويشير هذان المصطلحان عندهم إلى اعتقاد سائد بأن ثمة قربًا مطلقًا بين الصوت المنطوق والفكر، بين الصوت والوجود نفسه، بين الصوت والمعنى المثالي غير المادي. ويلخص هذا القرب مفهوم الحقيقة في الفكر الغربي لغويًّا وفلسفيًّا المتواتر منذ أفلاطون حتى الوقت الراهن، وهو ما يطلق عليه دريدا "عصر اللوجوس" أو عصر التمركز العقلي الصوتي.

ومن النتائج المهمة المترتبة على هذا المصطلح مجموعة من الثنائيات مثل: الكلام / الكتابة، الحضور/ الغياب، الذات/ الآخر، الرجل/ المرأة، الطبيعة/ الثقافة، الوعي/ اللاوعي؛ إلى آخر ذلك من الثنائيات.

* * *

١٢٢. المسرح الثالث

third theatre

أطلق هذا المصطلح على الجماعات، والفرق الفنية في الغرب،

وفي بقية أنحاء العالم، التي تتبنى العروض المسرحية غير التقليدية من ناحية أساليب الإخراج، والأداء التمثيلي، وأماكن العرض، وطريقة تقديمه، حيث يتضاءل الاعتماد على النصوص المكتوبة. وتتميز هذه الجماعات والفرق الفنية بأنها تعيش على هامش الثقافات الرئيسية في مجتمعاتها، وتتجه نحو ما يُعرف بالمسرح الفقير. والإحالة في صفة "الثالث" التي يوصف بها هذا المسرح إلى "العالم الثالث" تشبيهًا لأسلوب عمل هذه الفرق، وحياتها بالظروف السائدة في بلاد العالم الثالث.

يعتمد المسرح الثالث أولا على التدريبات الخاصة للتحكم في الجسد، والتنفس، وعضلات الوجه، والأطراف، وأسلوب الحركة، مع تجاهل لكل العناصر الشكلية الأخرى في العرض المسرحي. ويعتمد ثانيا على مشاركة الجميع في طرح أفكار أثناء الورش المسرحية، وتدريباتها بحيث تتحول إلى أداء حركي يجسدها، فيقوم المخرج بتطوير هذه الحركات مع كل ممثل، ثم يقوم بتجميعها في سياق مسرحي واحد هو العرض المسرحي في النهاية، دون التزام بأن يكون للعرض المسرحي خط سردي متسلسل، أو منطقي، أو عادي، أو أن تكون له حكاية ذات حبكة مفهومة بشكل منطقي؛ وإن لم يكن ذلك منطبقا على كل العروض، فمعظمها له دلالات عامة اجتماعية، أو

سياسية، أو دينية. فمثلا عرض بعنوان "رفات بريخت" يستند إلى مقتطفات من سيرة بريخت الشخصية، والعملية، وينطوي على إدانة للرأسمالية، والنازية، والشيوعية على السواء.

وكان من نتيجة هذه الطريقة أن تحول التأليف المسرحي إلى عمل جماعي يشارك فيه الممثلون، والمخرج، مع ملاحظة أن كلمة "التأليف" هنا يُقصد بها تأليف الدلالة عن طريق توليف الحركة، والصوت اللذين يجسدان هذه الدلالة.

وكان أول من صاغ هذا المصطلح هو المخرج والمفكر المسرحي الإيطالي يوجينو باربا Eugenio Barba (١٩٣٦ -...)، بعد تلمذته على يد المخرج البولندي الكبير جيرزي جروتوفسكي Jerzy Grotowski (١٩٣٣ – ١٩٩٩)، في أوائل ستينيات القرن العشرين، الذي كان يركز على فكرة "المسرح الفقير" في "المعمل المسرحي". وهو ما اعتمد عليه باربا في تطويره لفكرة "التدريب" بالمعنى سالف الذكر. ثم راح باربا يتوسع في مصادر الأفكار التي تعتمد عليها عروضه، فنقل أساليب تدريب الممثلين المؤدين، والراقصين في الهند واليابان، والصين، وأندونيسيا، دون أن يسعى إلى نقل السياق الثقافي الذي تنبع منه هذه الأساليب في التعبير الجسدي،

ومع ذلك استغلها باربا في تطوير أساليب أداء فرقته، وعروضها، التي بدأت تميل إلى أفكار من التراث الغربي المسيحي، أو الوثني، أو التقاليد الحديثة، كما استفاد من أساليب أداء الفنانين المحترفين، أو الهواة في المهرجانات، و"الموالد" الغربية في جنوب إيطاليا، والبلقان، وأمريكا اللاتينية، ثم في عام ١٩٧٩ أسس باربا الإطار الرسمي لما أصبح يسمى "المسرح الثالث"، وكان هذا الإطار هو: المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح. ولم تكن تهتم هذه المدرسة – كما يوحي اسمها – بالتركيز على الأصول الثقافية، والفنية، والشعبية، والتلقائية لفن العرض المسرحي، وإنما اهتمت بجمع ومحاكاة وتبادل كل صور الأداء والعرض المسرحي، والأدوات والأساليب من مختلف الثقافات. وعلى الرغم من اختلاف فناني ومفكري المسرح في العالم مع مدرسة باربا، فإن أسلوبه في إنتاج العرض المسرحي وتدريب الممثلين، وبخاصة في "عروض الشوارع"، و "العروض البسيطة" في المسارح الصغيرة، هو الأسلوب السائد في معظم إنتاج ما أصبح يعرف بتيارات المسرح التجريبي في أغلب دول العالم بما فيها مصر.

وقد أدى شيوع هذا النوع في الحياة المصرية إلى تقليص الاهتمام بالأشكال الأصلية للمسرح الدرامي التي ترتكز على النص بامتداداته القومية، والمترجمة.

(انظر: المسرح التجريبي).

* * *

١٢٣. المسرح الحي

living theater

يشير المصطلح في أمريكا إلى العروض المسرحية التي مزجت في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين بين استعمال النصوص الدرامية لكتَّاب المسرح المعروفين، والارتجال الذي يقوم به ممثلون على درجة عالية من الثقافة، والتدريب الفكري، والجسدي، والفني، وهو ما يتضمن قراءات واسعة، وتكريسًا كاملًا للعمل، والحياة في إطار جماعة العمل المسرحي.

ثم تحول المصطلح نفسه إلى اسم لفرقة مسرحية في نيويورك تكونت عام (١٩٤٧م)، وبدأت الفرقة عروضها بالدراما الشعرية الفلسفية، ثم تطورت إلى إدخال عنصر الارتجال. وعندما رحلت الفرقة إلى أوربا تحول أعضاؤها إلى الفكر الفوضوي الهادف إلى زيادة وعي الناس بحياتهم، وتحطيم كل الجدران، والحواجز، وكان

أسلوبهم هو إثارة مواجهة حادة مع الجمهور لاستفزازه إلى الوعي والفعل، الأمر الذي لم يأتِ بالنتائج المرجوة، فتحولت الفرقة إلى أسلوب المشاركة بدلا من المواجهة والاستفزاز. وقد تركت هذه الفرقة آثارًا قوية على المسرح الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين.

ويدخل فى هذا الإطار مسرح الارتجال الذى دعا إليه يوسف إدريس لتضمنه هذا النمط من الأداء، وقد دأبت بعض الفرق الكوميدية في المسرح العربي إلى إضافة إشارات، أو عبارات مرتجلة تستفز الجمهور بإيحاءاتها الفكاهية، أو السياسية، أو الجنسية.

(انظر: المسرح المرتجل، المسرح الملحمى).

* * *

١٢٤. المسرح السياسي

the political theatre

هو المسرح الذي يعالج القضايا السياسية الساخنة، ويثير في المشاهد رغبة التفاعل معها، وقد اشتق منه الكاتب السوري سعد الله ونوس (١٩٤١ – ٩٩٧) مصطلح "مسرح التسييس" حيث قال: إنه المسرح الذي يكثّف وعي المتفرج بالواقع الاجتماعي، والسياسي، أو على حد تعبيره: "هو المسرح الذي لا يريح المشاهد، أو ينفّس عن كربته"، وإنما هو "المسرح الذي يقلق، ويزيد المشاهد احتقانًا". ويرى

ونوس أن الظاهرة المسرحية في أبسط أشكالها "حدث اجتماعي" يعتمد على عنصرين أساسيين هما المشاهد، والممثل؛ ولذلك فإن الجمهور يلعب دورًا أساسيًّا في مسرح التسييس عنده.

ويرى الدارسون أن ونوس قد أخذ هذا المفهوم عن المسرح الملحمي، وعن رائده المسرحي الألماني برتولد بريخت Bertolt Brecht (١٨٩٨ – ١٩٥٦)، وهو مسرح يخاطب عقل المشاهد، وليس عاطفته، ويعمل على كسر الإيهام المسرحي، وعادة ما يطرح للنقاش قضايا اجتماعية أو سياسية.

ويبدو أن ونوس قد وجد هذا المسرح مناسبًا لطرح التساؤلات، والأفكار التي ثارت في نفوس المثقفين العرب بعد هزيمة (١٩٦٧)، فقدم العديد من النصوص المسرحية التي تتمثل المسرح الملحمي، وتوظف تقنياته، ومنها على سبيل المثال "حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران" (١٩٦٨)، و "سهرة مع أبي خليل القباني" (١٩٧٣)، "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" (١٩٧٨).

(انظر: المسرح الملحمي).

* * *

١٢٥. المسرح الشعري

Poetic drama

يشير المصطلح إلى الأعمال المسرحية التي يجيء الحوار على

ألسنة شخصياتها شعرًا، ويسمى في اللغة العربية بالمسرح الشعري، وقد ارتبط المسرح منذ بداياته اليونانية بالشعر كما في أعمال سوفوكليس، ويوردبيدس، وظلت لغة المسرح الأوربي شعرية طوال القرنين السادس عشر، والسابع عشر، ومن الأسماء المهمة في ذلك السياق الإنجليزي شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤ـ ١٦١٦م)، ثم تراجع أمام الحوار النثري مع توجه المسرح الأوربي إلى المزيد من الواقعية، وعاد إلى الظهور لغةً للمسرح مرة أخرى ابتداءً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومن أشهر أعمال تلك الفترة "سيرانو دي برجراك" Cyrano de Bergerac للفرنسي روستان Edmond Rostand (١٨٦٨ – ١٩١٨م).

أما في الأدب العربي فقد جرت عادة الدارسين على اعتبار فن المسرح شكلًا فنيًّا وافدًا على الثقافة العربية، وقد كانت بدايات المسرح العربي على يد الرواد الأوائل: مارون النقاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥م)، وأبو خليل القباني (١٨٣٣ ـ ١٩٠٢م)، ويعقوب صنوع (١٨٣٩ ـ ١٩١٢م) تستخدم لغة نثرية، أو شعرّية فى تقديم نصوصه المعربة عن لغات أخرى، مثل الفرنسية، والإيطالية، والتركية، وكانت أول مسرحية شعرية عربية حديثة هي "المروءة والوفاء" للبناني خليل ناصيف اليازجي (١٨٥٦ – ١٨٨٩).

أما الشاعر أحمد شوقي (١٨٧٠ ـ ١٩٣٢م) فقد قدم للمسرح العربي عدة مسرحيات شعرية يرى النقاد أنها تمثل البداية الحقيقة للمسرح الشعري العربي، ومعظمها تستند على التراث العربي، مثل: "عنترة" (١٩٣٢م)، و "مجنون ليلى"، أو على التاريخ المصري القديم مثل "مصرع كليوباترا" (١٩٢٩م)، و"قمبيز" (١٩٣١م)، وتعددت المسرحيات الشعرية العربية لشعراء آخرين، منهم سعيد عقل (١٩١٢ـ ٢٠١٤م)، وعمر أبو ريشة (١٩١٠ ـ ١٩٩٠م)، وكان لقالب الشعر الحر / شعر التفعيلة أيضًا إسهاماته في المسرح الشعري العربي، ومن أهم هذه النصوص المسرحية مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى (١٩٢٠–١٩٨٧م) فى ثلاثية "الحسين" و"الفتى مهران" ومسرحيات صلاح عبد الصبور (١٩٣١ – ١٩٨١م) "مأساة الحلاج" (١٩٦٤م)، و"مسافر ليل" (١٩٦٩م)، و"ليلى والمجنون" (١٩٧١م).

* * *

١٢٦. مسرح الطفل

children's theatre

يشير المصطلح إلى النصوص المسرحية التي تكتب خصيصًا ليشاهدها الأطفال، وهي بذلك تندرج تحت مصطلح أدب الأطفال، وينطبق عليها إلى حد ما، ما ينطبق بعامة على النص المسرحي

العادي من عناصر أدبية وفنية. وغني عن البيان أن هذا المسرح يحتاج إلى كاتب على دراية كبيرة بالخصائص النفسية، والإدراكية، واللغوية التي تتميز بها كل مرحلة من مراحل الطفولة المختلفة، وكيفية التعامل معها، فضلا عن الموهبة الضرورية في مجال الكتابة المسرحية. ويكون للنص المسرحي المقدم للطفل عادة غرض تربوي، أو تعليمي، بدرجات مختلفة من المباشرة والوضوح، بالإضافة إلى الغرض الفني الجمالي.

ويعد الدنماركي أندرسن Hans Christian Anderson (١٨٠٥ – ١٨٧٥) من رواد الكتابة المسرحية للطفل، ومن مسرحياته "الحذاء الأحمر" التي ترجمت فيما بعد إلى العربية، وكانت من أوائل النصوص المسرحية التي قدمت على مسرح الطفل في المنطقة العربية.

وقد عرف المسرح العربي الحديث الكتابة المسرحية للأطفال، ومن روادها المصري محمد الهراوي (١٩٣٩ – ١٨٨٥)، ومن أعماله المسرحية النثرية "حلم الطفل ليلة العيد" (١٩٢٩)، ومن أعماله الشعرية "الذئب والغنم" (١٩٣٩).

وقد تنامى اهتمام المبدعين بتقديم أعمال مسرحية خاصة

للأطفال ابتداءً من ستينيات القرن الماضي، وسيلة للتثقيف وللتطلع إلى المستقبل، ومن هؤلاء الشاعر السوري سليمان العيسى (١٩٢١ – ٢٠١٣)، الذي قدم للأطفال عدة أعمال شعرية منها: "المستقبل" (١٩٦٩)، ثم الشاعر المصري أحمد سويلم (١٩٤٢ –) الذي قدم عدة مسرحيات شعرية، منها: "حيلة الضعفاء"، و"الحارس الأمين"، وغيرها من المسرحيات التي تم جمعها في كتاب عام (٢٠٠٠)، إضافة إلى كتابه "المسرح للأطفال" (١٩٨٩).

ومن الأعمال النثرية قدم ألفريد فرج (١٩٢٩ – ٢٠٠٥) "رحمة وأمير الغابة المسحورة" (١٩٧٥).

وتعد أيضًا من نصوص مسرح الأطفال تلك النصوص التي كتبها بالعامية المصرية الشاعر صلاح جاهين لتؤدى على مسرح العرائس، في ستينيات، وسبعينيات القرن الماضي، ومنها "صحصح لما ينجح"، و "حمار شهاب الدين"، و"الليلة الكبيرة".

ومن أهم الأسماء التي تخصصت في الكتابة للأطفال، باستخدام الأنواع الأدبية المختلفة، الكاتب المصري عبد التواب يوسف (١٩٢٨ – ٢٠١٥) الذي ترجم عام ١٩٦٢ مسرحية "الحذاء الأحمر" التي سبق الإشارة إليها، وقدم لمسرح الطفل العديد من النصوص منها: "عم نعناع" (١٩٦٤)، ومجموعة من المسرحيات

المستندة على قصص جحا التراثية، ومنها: "جحا وأمطار النقود"، و"جحا وشجرة الأرانب"، و"جحا يطعم ثيابه".

(انظر: أدب الأطفال).

* * *

١٢٧. مسرح القسوة

theatre of cruelty

يُنسب المصطلح إلى الكاتب والمخرج المسرحي الفرنسي "أرتو" Antonin Artaud (١٨٩٦ – ١٩٤٨م) صاحب كتاب " Le Théâtre et son Double" الذي نُشر عام ١٩٣٨م متضمنًا مجموعة مقالات عن رؤيته للمسرح كما يجب أن يكون.

وقد تضمن الكتاب مقالا عن مسرح جزيرة بالي، الذي شاهد أحد عروضه في باريس عام ١٩٣١م، وآخر عن المسرحين الشرقي، والغربي، والفروق بينهما، كذلك تضمن بيانين manifestoes عما أسماه مسرح القسوة. وتبعًا لما جاء في الكتاب، فالمقصود بالقسوة هو العمل على استخدام كل الإمكانات المتاحة على المسرح من صوت وصورة، وحركة، إلى حدها الأقصى، وبشكل دقيق حريص على التفاصيل، وذلك بهدف هزّ وجدان المشاهد هزًّا عنيفًا.

وتقوم الفكرة الأساسية في تلك النظرية على أن يعمد الكاتب

المسرحي إلى تحريك القلق لدى المشاهد على نحو يأخذ بجماع قلبه وروحه، فيكون من نتيجة ذلك تخليص هذا المشاهد من ألوان الكبت الكامنة في منطقة اللاوعي لديه، ومساعدته على رؤيته نفسه على ما هي عليه. ولا يخفى أن هذه النظرية قريبة من نظرية أرسطو في "التطهير" باعتباره غاية كل عمل درامي.

ويُعَدّ أرتو رائدًا في محاولته لنقد المسرح الغربي التقليدي، وإحياء المسرح الشرقي، الذي لا تهيمن فيه الكلمة على عناصر العمل المسرحي الأخرى، وعلى الرغم أن العرض الوحيد الذي قدمه على المسرح تحت عنوان "آل تشنشي"، نموذج لمسرح القسوة لم يكتب له النجاح، فإن كتاباته النظرية كانت إلهامًا لكثيرين ممن جاءوا بعده من كتاب مسرحيين، منهم "ألبير كامو" Albert Camus (١٩١٣ – ١٩٦٠م)، ومخرجين، منهم "بيتر بروك" Peter Brook (١٩٢٥ –).

أما في المسرح العربي الحديث فتُعد كتابات أرتو من المراجع الأساسية للمسرح الاحتفالي*، كما أشار إلى ذلك واحد من أهم أقطابه، هو المؤلف المسرحي والمخرج المغربي عبد الكريم برشيد (١٩٤٣ –)، وربما كان لاتجاه أرتو أثرٌ في ممارسة بعض مخرجي المسرح العربي لأعماله، بالتركيز على وسائل الأداء، وتجريب إمكانات الحيل الإخراجية بشكل مبالغ فيه.

١٢٨. مسرح المقاومة

theatre of resistance

يشير المصطلح إلى الأعمال الدرامية التي تعبر عن روح وطنية ترفع لواء التصدي لعدوان يكون في الغالب عسكريًّا. وقد تناول المسرح الروسي بذرة هذا المفهوم في سياق الحديث عن مقاومة أعداء الثورة البلشفية، كما عرفت الآداب المختلفة هذا النوع من النصوص، ومن أشهرها ما قدمه الفيلسوف والمسرحي الفرنسي جان بول سارتر jean – paul Sartre (١٩٠٥ – ١٩٨٠) من نصوص مسرحية عن المقاومة الفرنسية للاحتلال الألماني في أثناء الحرب العالمية الثانية، ومنها مسرحية "الذباب" (les Mouches) عام ١٩٤٣.

ويندرج هذا النمط تحت ما يمكن تسميته بمسرح الكلمة، أي الاهتمام بالكلمة المكتوبة، والعناية بالمضمون، في مقابل العناصر الأخرى للعرض المسرحي. ويتمثل الهدف الأساسي لمسرح المقاومة في تعميق المفاهيم السياسية، والاجتماعية للمجتمع الذي يعبر عنه، وهو بحكم طبيعته قد يقع في خطر المباشرة، والسطحية في التناول. ومن النماذج الناضجة لمسرح المقاومة في المسرح العربي المعاصر "اللحظة الحرجة" (١٩٥٨) للمسرحي المصري يوسف إدريس (١٩٢٧ – ١٩٩١) التي تتناول العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦،

وتستعرض بعض الصراعات التي يتعرض لها الإنسان في مثل هذه الأزمات، مثل حيرته بين التزامه الأسري، والوطني، وتلك القوة النفسية التي عليه أن يمتلكها؛ لكي يستطيع في اللحظة الحرجة أن يتمسك بمبادئه النظرية، ويضعها موضع التنفيذ.

ومن النماذج الأخرى في المسرح المصري المعاصر "مأساة جميلة" (١٩٥٨)، و"وطني عكا" (١٩٧٠) لعبد الرحمن الشرقاوي (١٩٢٠ – ١٩٨٧)، و"النار والزيتون" (١٩٧٠) لألفريد فرج (١٩٢٩ – ٢٠٠٥).

ويمكن اعتبار مسرحية "الاغتصاب" (١٩٩٠) للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١ – ١٩٩٧) من مسرحيات المقاومة أيضًا، مع ملاحظة أنها لم تكتف بالحديث عن المقاومة العسكرية، وإنما تعرضت لما يمكن تسميته المقاومة الفكرية، وذلك بمحاولة دحض الفكر الصهيوني التوسعي نفسه.

* * *

١٢٩. المسرح الملحمي

epic theatre

يشير المصطلح إلى حركة مسرحية اشتهرت في عشرينيات القرن العشرين على يد بعض كتاب المسرح، ومنظريه، ومخرجيه، ومنهم: الألماني بيسكاتور Erwin Piscator (١٨٩٣– ١٩٦٦م)

والروسي ماياكوفسكي Vladimir Mayakovsky (١٨٩٣ - ١٩٣٠م)، وأشهرهم الألماني بريخت Bertolt Brecht (١٨٩٨- ١٩٥٦م).

وقد حاول بريخت وغيره من رواد هذا المسرح أن يقدموا مسرحًا مغايرًا للمسرح الأرسطي التقليدي الذي يقوم على الوحدات الأساسية المعروفة: المكان، والزمان، والحدث، فالمسرح الملحمي على الجانب الآخر يخاطب عقل المشاهد، وليس عاطفته؛ ولذلك يعمل أصحابه على كسر الإيهام المسرحي حتى لا يندمج المشاهد عاطفيًّا مع ما يراه على الخشبة، وإنما يمتلك القدرة على النظر إليه بموضوعية من الخارج، وبالتالي على نقده. وفي سبيل تحقيق هذا الهدف تتضمن النصوص الملحمية عنصري التغريب، أي عرض الأشخاص والأحداث بطريقة تجعلها تبدو غريبة مثيرة للدهشة، والارتجال أي إشراك المتفرجين في العرض المسرحي.

ولا يعرف المسرح الملحمي تطور الحدث من: بداية، ثم ذروة، ونهاية، كما في المسرح الأرسطي، وإنما يأخذ العمل المسرحي شكل مشاهد، أو لوحات متعاقبة، لا يربطها خط درامي واحد، وكثيرًا ما يقوم المؤلف بتوظيف الراوي، أو الجوقة لسرد بعض التفاصيل، أو للتعليق على الأحداث في هذه اللوحات، وغالبًا ما تتضمن الأعمال المسرحية الملحمية خطًّا من النقد الاجتماعي أو السياسي أو كليهما.

وفي المسرح العربي تعددت التجارب التي تمثلت المسرح الملحمي، ووظَّفت بعض تقنياته، ومنها على سبيل المثال مسرحيات "الفرافير" (١٩٦٤) ليوسف إدريس (١٩٢٧ -١٩٩١)، و"ليالي الحصاد" (١٩٦٨) لمحمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣)، و"آه يا ليل ياقمر" (١٩٦٨) لنجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨)، و"حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" (١٩٦٧) لسعد الله ونوس (١٩٤١-١٩٩٧).

* * *

١٣٠. مسرح وثائقي

documentary theatre

يشير المصطلح إلى نوع من العروض المسرحية التي لها غرض تعليمي أو دعائي، وكثيرًا ما تشير إلى أحداث تاريخية نسبيًّا، تقدمها للمتلقي باستخدام مواد أصلية، قد تكون حكومية، مثل: التأريخ الرسمي لأحداث ما، أو إعلامية، مثل: التقارير الصحفية الحديثة، أو الأرشيفية، كما قد تكون غير رسمية، مثل: المقابلات الصحفية، ومذكرات الأفراد، ويومياتهم التي تشير إلى تلك الأحداث، أو تدور حولها.

ومن رواد المسرح الوثائقي الألماني هوخوت Hochhuth (١٩٣١-...) صاحب النصين المسرحيين "The Deputy" (١٩٦٦)

الذي يستعرض دور بابا الكنيسة الكاثوليكية، والمؤسسة البابوية في الحرب العالمية الثانية، و"Soldiers" (١٩٦٧) الذي يتناول جانبًا من حياة الزعيم البريطاني ونستون تشرشل.

ويعتبر المسرحي الألماني فايس Peter Weiss (١٩١٦ – ١٩٨٢) من أشهر كتاب المسرح الوثائقي، ومن أهم أعماله "Th Investigation" (١٩٦٥).

ومن المؤلفين العرب الذين قدموا نماذج قريبة من المسرح الوثائقي عبد الرحمن الشرقاوي في "وطنى عكا" ومعين توفيق بسيسو في "الفار والزيتون"، وغيرهم.

* * *

١٣١. المسرحية الاجتماعية الذهنية
social problem play

يشير المصطلح إلى النص المسرحي ذي الطابع الاجتماعي من حيث تناوله قضايا اجتماعية، تخص مجتمعًا ما، أو تخص الجماعة البشرية كلها، وهو أيضًا ذهني فكري؛ إذ إن كاتبه لا يعرض تلك القضايا من خلال التفاصيل الواقعية للحياة اليومية، وإنما يحاول فلسفتها، ومناقشتها؛ بهدف الوصول إلى القوانين التي تحكمها، وذلك من خلال شخصيات مسرحية حية يدور بينها صراع درامي من نوع

ما، وتقدم تلك القضايا أثناء الحوار، والمناقشات بينها. وهذا النص المسرحي يختلف عن نصوص ما يسمى بالمسرح الذهني البحت، الذي يبدأ من القضايا الذهنية البحتة ثم يحاول عرضها في قالب مسرحي.

وقد قدم توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) عددًا من المسرحيات، تدخل في إطار المسرح الذهني البحت، بدأها بمسرحية "أهل الكهف" (١٩٣٣)، ثم أتبعها بنصوص أخرى، حاول فيها البعد عن التجريد ومناقشة القضايا الاجتماعية، من خلال الصراع، والحوار بين الشخصيات؛ بهدف تقديم ما أسماه "الواقعية الفكرية"، ومن هذه النصوص: "أشواك السلام" (١٩٥٧)، و"السلطان الحائر" (١٩٦٠)، حتى وصل إلى ما يُعد النموذج الناضج للمسرح الاجتماعي الذهني في مسرحيته "شمس النهار"(١٩٦٥).

(انظر: المسرح الذهني).

* * *

١٣٢. المسرحية الغنائية

musical

يشير المصطلح ذو الأصل الإيطالي إلى المسرحيات التي يكون أغلب الحوار فيها غناءً، مصحوبًا في العادة بأشكال من الرقص التعبيري، أو الاستعراضي، وهي تتميز عادة بحبكة بسيطة، وبنهاية

سعيدة. كما تختلف عن الأوبرا التي لا يتخللها عادة أي حوار، والتي عرفتها أوربا مبكرًا، وكان أول ظهورها في إيطاليا عام (١٥٩٤)، ثم في بقية دول أوربا.

أما الثقافة العربية التي لم تعرف الفن المسرحي إلا في العصر الحديث، فقد بدأت فيها إرهاصات المسرح الغنائي على يد الفنان المصري الشيخ سلامة حجازي (١٨٥٢ – ١٩١٧)، الذي جمع بين العمل بالتمثيل وبالغناء، ودعا كتاب المسرح إلى إنتاج أعمال مسرحية غنائية؛ إذ رأى أن هذه الأعمال إلى جانب كونها للترفيه، تستخدم أيضًا وسيلة "لبث الدروس الاجتماعية، والمبادئ الخلقية، والعظات الوطنية، في ثوبها المصري وردائها القومي"، بحسب تعبير د. على الراعي.

وقبل وفاته بسنوات قلائل تعرف سلامة حجازي على الفنان المصري سيد درويش (١٨٩٢ – ١٩٢٣)، ودفع إليه بنص "فيروزشاه"؛ ليلحنه، ثم توالت بعدها النصوص، ومن أهمها: "العَشَرة الطيبة" (١٩٢٠) الذي كتبه محمد تيمور (١٨٩٢ – ١٩٢١)، و "شهر زاد" (١٩٢١) من تأليف بيرم التونسي (١٨٩٣ – ١٩٦١)، ورغم أن معظم هذه النصوص مقتبس من نصوص أجنبية الأصل إلا أن مؤلفيها، وملحنيها نجحوا في إكسابها صيغة مصرية أصيلة.

ويعد الإخوان اللبنانيان عاصي (١٩٢٣ – ١٩٨٦)، ومنصور رحباني (١٩٢٥ – ٢٠٠٩)، وأولهما ملحن، وثانيهما شاعر، أشهر من قدم المسرح الغنائي العربي في العصر الحديث، وأغزرهم إنتاجًا وأكثرهم استمرارية، فقد كانت أولى مسرحياتهم "موسم العز" (١٩٦٠)، وآخرها: "الربيع السابع" (١٩٨٢)، ومن أشهر أعمالهما الغنائية: "لولو" (١٩٧٤)، "وميس الريم" (١٩٧٥).

*　　*　　*

١٣٣. مسرحية ذات فصل واحد

one-act play

هي مسرحية من فصل واحد، وقد تتضمن عدة مشاهد، ومن حيث الموضوع يمكن أن تكون ذات طابع فكاهي، أو جاد قد عرف المسرح الإغريقي نماذج لها، مثل "المسخ دائرى العين" Cyclops، ليوريبيدس Euripides (٤٨٠ – ٤٠٦ ق.م)، التي ندر إنتاجها حتى عادت للظهور في المسرح الحديث في أواخر القرن التاسع عشر، وتوازي مثل هذه المسرحية – عند مقارنتها بالمسرحية المتعددة الفصول – القصة القصيرة عند مقارنتها بالرواية، وتتميز بالتركيز على حدث رئيسي دون اللجوء لحبكات ثانوية، وبالعدد المحدود للشخصيات، التي قد لا تزيد عن اثنتين أو ثلاثة، وبالعقدة البسيطة غير المركبة، والوقت المحدد.

وقد قدم كتاب المسرح نماذج من مسرحيات الفصل الواحد مثل "الـدب" The Bear (١٨٨٨) للروسـي تشـيكوفAnton Chekhov (١٨٦٠ – ١٩٠٤)، و"The room" للإنجليـــزي هارولـــد بنتـــر (١٩٣٠– ٢٠٠٨)، أما الأمريكي تينيسي وليامز Tennessee Williams (١٩١١–١٩٨٣) فيزيد إنتاجه على سبعين مسرحية ذات فصل واحد منها Hello from Bertha (هالو من برتا) (١٩٤٦).

وقد عرف المسرح العربي أيضًا المسرحيات ذات الفصل الواحد، ومن نماذجها "نهر الجنون" لتوفيق الحكيم (١٨٩٨–١٩٨٧)، و"ملك القطن" (١٩٥٧) ليوسف إدريس (١٩٢٧–١٩٩٩١).

* * *

١٣٤. المعالجة الفنية

adaptation

إعادة تكييف وصياغة الأعمال الفنية، لتتلاءم مع فن آخر، أو هي النص الذي قام صاحبه بإعداده عن نص من جنس أدبي آخر genre، ومن ذلك، على سبيل المثال، معالجة قصة قصيرة أو رواية، وتحويلها إلى نص مسرحي، وبطبيعة الحال فإن ذلك المنتَج الأدبي لابد أن يخضع لبعض التغيرات حتى يلائم النوع الأدبي

الجديد، فالأحداث التي تُسرد في القصة القصيرة أو الرواية، لابد أن يتحول جزء كبير منها إلى جمل حوارية حتى تتحول إلى نص مسرحي.

وقد تكون المعالجةُ الفنية أمينةً للعمل الأصلي، فيكتفي بالتغيير في أضيق الحدود في عناصر العمل المختلفة، بعد استيفاء متطلبات النوع الأدبي الذي حوّل النص إليه. وفي حالات أخرى يتوسع المؤلف في عمل تغييرات أكثر عمقًا على النص الأصلي، حتى إن بعض النقاد قد يَعُد النص "رؤية" جديدة وليس معالجةً فحسب.

وقد عرفت الآداب الأوربية تحويل النصوص الأبية إلى وسائط فنية أخرى، مثل الأوبرا، ومن نماذج ذلك رواية دون كيشوت Don Quixote (١٦٠٥)، للروائي الأسباني سرفانتس Miguel de Cervantes Saavedra (١٥٤٧ – ١٦١٦) التي تحولت إلى أوبرا عدة مرات، أولها عام ١٦١٥ في فرنسا. أما النصوص المقتبسة في الأدب العربي، فمن نماذجها رواية "بداية ونهاية" (١٩٤٩) لنجيب محفوظ، وقد أعدها مسرحيًّا أنور فتح الله، وقدمها المسرح القومي عام ١٩٦٠، ومسرحية "خان الخليلي" (١٩٤٦) التي قدمها المسرح نفسه، من إعداد صلاح طنطاوي عام ١٩٦٤.

وقد انتشرت هذه الظاهرة، خاصة في الأفلام السينمائية التي

يتوالد بعضها من البعض الآخر، والبرامج التليفزيونية، بحيث أصبح من العسير إرجاع الأعمال إلى أصولها الأولى، وغمرتها موجات من الأشكال الفنية المتواشجة.

* * *

١٣٥. المعاني الأربعة / الأنواع الأربعة للمعنى

the four kinds of meaning

عرف النقد الأدبي في أوربا فكرة تعدد المعنى في النص الأدبي، وكان الشاعر الإيطالي الشهير دانتي Dante (١٢٦٥ – ١٣٢١م) أول من أشار إلى مستويات المعنى.

وفي القرن العشرين تحدث الناقد الإنجليزي ريتشاردز Richards L.A. (١٨٩٣ – ١٩٧٣م) ـ أحد رواد النقد الجديد ـ في كتابه "النقد العملي" Practical Criticism (١٩٢٩م) عن أشكال، أو أنواع أربعة للمعنى، هي: الفكرة أو أصل المعنى Sense، والشعور Feelling، والنغمة Tone، والقصد intention؛ ويرى أن إدراك القارئ لمعنى النص الأدبيّ يتطلب استيعاب هذه الأشكال الأربعة للمعنى، فالفكرة أو أصل المعنى أقرب إلى المعنى المباشر للغة، والمراد بالشعور عاطفة الكاتب تجاه ذلك المعنى، أما النغمة فهي العاطفة التي تسيطر على المؤلف تجاه القارئ، أما القصد فهو المعنى الذي يهدف

المؤلف إلى إيصاله للقارئ.

وفي النقد العربي تحدث عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) في كتابة "دلائل الإعجاز" عن فكرة مشابهة، حين أشار إلى ما أسماه المعاني الثواني، والتي يقصد بها المعاني المجازية الكامنة وراء ما تدل عليه العبارات والتراكيب اللغوية دلالة حقيقية، ويصدق ذلك عنده على الكناية، والاستعارة، والتمثيل (التشبيه التمثيلي والاستعارة التمثيلية).

(انظر: المستويات الأربعة للمعنى).

* * *

١٣٦. المعجم الشعري

poetic Diction

تدل كلمة "معجم" على الكلمات التي استخدمها كاتب ما في عمله الأدبي، ويمكن أَنْ يحلل معجم أي كاتب، بتصنيفه إلى فئات، أو أنواع، مثل ما في المفردات التي استخدمها من كلمات ذات معان مجردّة أو كلمات ذات دلالة مادية، وما هو مِنْ قبيل العامية أو الفصحى، وما هو تخصصي (تقني) أو عام، وما هو حقيقي أو مجازي.

وقد كتب الشعر في كل العصور تقريبًا بلغة خاصة، أي بمعجم

شعري يشمل الكلمات، والعبارات، وبناء الجمل بطريقة خاصة، وأنماط من الاستعارات لا تجري في أحاديث الحياة اليومية المتداولة في العصر الذي قيل فيه. وفي عصر الكلاسيكية الجديدة في أوربا اتسم المعجم الشعري بطابع خاص؛ إذ آمن كتابه بأن لغة العصر لا يمكن أن تكون لغة الشعر؛ ومن ثمّ كان هذا المعجم مستمدًّا من استعمالات خاصة لشعراء قدامى يثيرون الإعجاب من أمثال فرجيل virgil(٧٠-١٩ق.م)، وسبنسبر spenser (١٥٥٢-١٥٩٩م)، وملتون (١٦٠٨م - ١٦٧٤م)، لكنه قائم في جزء منه على مبدأ حاكم هو اللياقة، بمعنى أن يأتي معجم الشاعر متسقًا في نمطه، ومستواه مع أسلوب الجنس الأدبي المعين ومكانته؛ فالملحمة، والتراجيديا، والقصيدة الغنائية Ode تتطلب معجمًا شعريًّا، نقيًّا، وخاصًّا؛ ليرقى بالأسلوب إلى مستوى الجنس، أو القالب الأدبي.

وقد تمثلت الخصائص البارزة للمعجم الشعري في القرن الثامن عشر في استعمال كلمات مهجورة، وأوصاف مُكَرَّرة، وأدعية وابتهالات، ومفردات ذات أصل لاتيني، وتشخيص الأشياء المجردة، أو التي لا حياة لها، والإسهاب، وقلب بعض الأوضاع النحويّة مثل تقديم الفعل على فاعله، على عكس ما هو معروف في الإنجليزية، وكان هذا المعجم موضع إنكار، ورفض من قبل أحد رواد الحركة

الرومانتيكية الإنجليز، هو وردزورث wordsworth (١٧٧٠م – ١٨٥٠م) في المقدمة التي كتبها لديوانه "قصائد قصصية غنائية "Lyrical Ballads" الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٨٠٠م، وأعلن فيها أن ليس هناك اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر، ووصم المعجم السابق بأنه مصطنع"، و "رديء"، و"زائف"، وقدّم معيارًا للغة الشعرية بأنها اللغة الصالحة كما هي، وليست منجزة بتدبير، وإنما هي فيض تلقائي للمشاعر القوية، وعلى عكس الترتيب الهرمي الصارم للياقة اللغويّة ذهب إلى أن أفضل نموذج للتعبير الطبيعي عن الشعور ليس هو كلام الطَّبقة العليا في المجتمع، بل طبقة أبناء الحياة الريفية البسيطة المتواضعة.

جدير بالذكر في هذا الصدد أن صديقه كوليريدج Coleridge (١٧٧٢م – ١٨٣٤م) وافقه في أن ليس هناك اختلاف بين لغة الشعر، ولغة النثر، لكن على أساس أن المراد باللغة الألفاظُ المفردةُ، فتلك هي المادة المشتركة بين مختلف فنون القول شعرًا ونثرًا؛ أما إذا كان المراد بـ "اللغة" الأسلوب بمعنى وضع الكلمات في نسق تركيبي خاص، فذلك ما لا يوافقه عليه؛ إذ إن نظم الكلام في الشعر، أو النظام الذي توضع فيه عناصر المعنى في الشعر يختلف عنه في النثر، أو بعبارة أخرى، لأن العلاقات التي تنشأ بين لفظة وأخرى في

الشعر الرائع تختلف عنها في النثر.

ويمكن القول بأن ما عرف في النقد العربي القديم باسم "عمود الشعر" الذي تحدث عنه المرزوقي (ت٤٢١هـ) في مقدمة شرحه لديوان الحماسة يقارب المعجم الشعري لدى الكلاسيكية الجديدة في أوربا، من حيث إنه يشتمل على ما ينبغي أن يتوخاه الشاعر في شعره على مستوى اللفظ من تجنب الحوشي، وشرف المعنى ومشاكلته للفظ، ومقاربة التشبيه، ومناسبة الاستعارة، وخواص الوزن والقافية.

وفي العصر الحديث يبدو تأثر العقاد (١٨٨٩م ـ ١٩٦٤م) في دعوته إلى تناول الشعر لموضوعات الحياة اليومية برأي وردزورث السابق، وتبدي ذلك في قصائده التي اشتمل عليها ديوانه "عابر سبيل" من أمثال "واجهات الدكاكين"، و"عسكرى المرور"، و"كوّاء الثياب"، وغيرها، وإن لم يترخص كثيرًا في لغته. في حين يبدو المعجم الشعري لدى شعراء الشعر الجديد، أو شعر التفعيلة منذ خمسينيات القرن العشرين، أو في نماذج كثيرة منه أقرب إلى لغة الحياة اليومية، وتراكيبها، وصورها الفنية، وهو ما سوغ لبعض النقاد وصفه بالشعر الواقعي.

* * *

١٣٧. المكتبة الإلكترونية / الرقمية

electronic library

هي مكتبة افتراضية، يتم فيها تخزين المواد، مثل الكتب والمقالات، باستخدام الوسائط الإلكترونية المختلفة. والميزة الأساسية لهذه المكتبة هي إمكانية حفظ آلاف الكتب، والمقالات، وإتاحتها للقراءة، مع توفير كثير من الجهد، والمال، والمساحة المكانية التي يتطلبها الاطلاع على هذه النصوص في شكلها الورقي التقليدي.

وقد تطورت هذه المكتبات فلم تعد تقدم لمشتركيها خدمة الاطلاع على المواد المخزونة فقط، وإنما قد تضيف إليها خدمات أخرى، هي إتاحة أدوات بحث إلكترونية تيسر العمل للمطالع وللباحث الأكاديمي، وكأنه يتعامل مع نص ورقي، فالمشترك في المكتبة الإلكترونية Questia على سبيل المثال، يمكنه – بالإضافة للاطلاع على النصوص ـ أن يقوم بتظليل أجزاء من النص؛ لأهميتها، وكتابة ملاحظات، وكذلك استخراج الاستشهادات من النص، وتوثيقها، وإضافة كل ذلك للبحث الذي يكتبه.

ومن المكتبات الإلكترونية العربية: مكتبة الإسكندرية، ومكتبة المصطفى، ومكتبة الوراق، والمكتبة الوقفية. وجميعها تعمل على تقديم النصوص العربية، القديمة والحديثة، بما فيها المخطوطات التي

لم تحقق بعد، لمستخدمي الشبكة للاطلاع، وأحيانًا للتحميل على أجهزتهم الخاصة، وقد بدأت بعض المكتبات في العمل على إضافة خدمات بحثية جديدة لمستخدميها، كما أنها تيسر لهم ملفات صوتية يمكن من خلالها الاستماع إلى النصوص.

كذلك تعد من المكتبات الإلكترونية تلك الموسوعات التي تم إعداد كل منها على قرص مضغوط CD يضم آلافًا من الأبيات الشعرية، بالإضافة إلى عدد كبير من المصادر، والمراجع العربية، بما فيها المعاجم اللغوية. ومن هذه الموسوعات موسوعة الشعر العربي، والموسوعة الشعرية.

* * *

١٣٨. مواطن الاتصال الثقافيّ

contact zones

صاحبة المصطلح هي الأمريكية Mary Louise Pratt أستاذة الأدبين الأسباني والبرتغالي بجامعة نيويورك، وقد استخدمته لأول مرة في كتابها "imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation" (العيون الامبريالية: كتابة الرحلة والتداخل الثقافي) (١٩٩٢). ويشير المصطلح إلى الفضاءات / السياقات الاجتماعية التي تتجاور فيها عدة ثقافات، تنطوي على اختلافات حادة ثقافية، أو دينية، أو عرقية، بالإضافية إلى اتصاف العلاقة

بينها بهيمنة طرف على آخر، وتدور بين بعض هذه الثقافات، وبعضها الآخر تفاعلات مختلفة، منها الإيجابي، ومنها السلبي، وذلك في سياق محاولاتها للتفاهم ومن ثَّم تحقيق التوافق فيما بينها، وغالبًا ما تكون هذه المناطق مدنًا ساحلية، أو مراكز للتبادل التجاري الواسع.

ويستخدم المصطلح بكثرة في مجالي الدراسات الثقافية، ونقد ما بعد الكولونيالية؛ للإشارة إلى الأماكن، والمجالات التي نزل بها الرحالة الغربيون، والتقوا فيها بغيرهم من أبناء الثقافات الأخرى، فتأثروا بهم، وأثروا فيهم.

ولعل النموذج الأوضح لها في العصور الوسطى هو مدينة طليطلة، ومدرسة الترجمة بها التي كانت ملتقى للثقافات الإسلامية، واليهودية، والمسيحية. أما في العصر الحديث فيمكن التمثيل بمدينة الإسكندرية التي التقت فيها ثقافات البحر المتوسط اليونانية، والإيطالية، والعربية، وكتبت فيها الروايات، والأشعار التي تمثل تفاعل هذه الثقافات، وكذا مدينة طنجة في المغرب التي تفاعلت فيها الثقافات العربية، والبربرية، واللاتينية.

* * *

١٣٩. النزاع / النزال

agon

يعني هذا المصطلح في الدراما الإغريقية الاشتباك بالكلمات بين طرفين متحاورين، يساند كلًّا منهما نصف جماعة الكورس، ومن أمثلته مسرحية "السحب" لأرستوفانيس Aristophanes، وفيها يتم هذا النوع من الاشتباك بين طرفين، يمثل أحدهما الحق، ويمثل ثانيهما الباطل.

ويختلف هذا المصطلح عن مصطلح "الصراع conflict" الذي يُقصد به التصادم الفكري بين طرفين، وعلى أساسه تقوم أحداث النص المسرحي. وقد يكون الصراع داخليًّا، أي يدور في أعماق واحدة من الشخصيات، ومن أمثلته في الأدب العربي الصراع المحتدم في نفس عيسى الدباغ في "السمان والخريف" لنجيب محفوظ، أو يكون صراعًا خارجيًّا يدور بين شخصيتين، أو بين شخصية، وقوى خارجية، ومن أمثلة النوع الأخير الصراعات بين شخصيات "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ، والبيئة المناوئة المحيطة بها.

أما الناقد الأدبي الأمريكي هارولد بلوم Harold Bloom (١٩٣٠ -) فقد طرح في كتابه "قلق التأثر" The anxiety of

Influence الصــادر عـام ١٩٧٣ مفهومًـا جديـدًا للمصـطلح، الـذي بلـوره فـي كتابـه "Agon" (١٩٨٢)، ثـم "الأدب الغربـي المعتمـد" The western Canon ١٩٩٤ إذ رأى، من خلال تحليله التاريخ الأدبي، أن الإنتاج الشعري في القرون الثلاثة الأخيرة ما هو إلا نتاج النزاع الداخلي الذي يخوضه الشاعر مع أسلافه من الشعراء، في محاولاته تقديم أعمال أدبية تتجاوز إنتاجهم الشعري.

* * *

١٤٠. النزعة القومية

nationalism

ترجع النزعة القومية في الأدب إلى العلاقة العضوية بين الأديب، ومجتمعه، أو قومه، أو وطنه، وليس بمستطاع أديب مناهضة النزوع القومي في أدبه؛ لأنه الروح التي تمنح إبداعه الخاصَّة التي تُمكننا من التعرف عليه، فبدونها يفقد شخصيته المتميزة وسط طوفان الأعمال الأدبية التي تصدر في جميع أنحاء العالم. ولذا كان من الظواهر الطبيعية في الأدب أن ترتبط كل أمة بكاتب قومي أو أكثر؛ لأنه يبلور روحها، وطبيعتها، ونبضها، وشخصيتها القومية. وكلما ارتفعت الأمة في مدارج الحضارة كان من السهل التعرف على خصائص أدبها القومي؛ فالأدب لا يمكنه العيش في عزلة عن

المجتمع؛ لأنه من أهم الأنشطة الفكرية، والروحية، والفنية التي تعكس نبضه. ولم يستطع التقدم التكنولوجي والعلمي في عالمنا المعاصر أن يمحو الروح القومية في كل أدب، حيث لا يزال كل أدب يحتفظ بشخصيته القومية، وصبغته المحلية المميزة له.

ولكن سيادة النزوع القومي، أو المحلية في الأدب، لا تنفي عنه علاقته بالثقافة العالمية. ومن المهم أيضًا تأكيد أنه كلما استغرق العمل الأدبي في المحلية القومية الناضجة اقترب من مجال العالمية الإنسانية. وثمة عوامل ثلاثة تعمل على إذكاء النزوع القومي في الأدب: الأول هو الرغبة الملحة في أن يرى أبناء الأمة حياتهم متبلورة، ومتجسدة في أعمال أدبية، تعمّق وعيهم بكيانهم الإنساني، والثقافي، والحضاري. والثاني هو إشعال الروح القومية، وإخصابها بالجديد من الآراء، والتوجهات، والمشاعر القومية. أما الثالث فيتجلى في الاهتمام باللغة القومية والمحافظة عليها، والأدب خير وسيلة لإبراز طابع هذه اللغة وإخصابها بالجديد من المعاني، والدلالات، وظلالها.

ويرتكز النزوع القومي في الأدب على ركيزتين، الأولى: استكشاف التراث الشعبي المحلي، وتنقيته من الرواسب التي تعوق

تطوره، ونضجه، والثانية: استيعاب التراث الإنساني، والاستفادة منه؛ بحقن التراث المحلي بدماء جديدة، شريطة أن تكون من الفصيلة نفسها، بحيث لا يرفضها، أو تُفسده إذا فرضت نفسها عليه. ومن التفاعل العضوي بين القومية، والإنسانية، يستطيع الأدب القومي الإسهام في الأدب العالمي الذي هو في حقيقته ليس سوى مجموعة متناسقة من الآداب القومية بلغت حدًّا من النضج جعلها، تسهم في التراث الإنساني، وتضيف إليه.

ومن أبرز نماذج هذه النزعة القومية في الشعر العربي المعاصر قصائد أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم التاريخية، والوطنية، وفي مجال الرواية " كفاح طيبة"، و"رادوبيس" لنجيب محفوظ.

(انظر: الكونية المحلية).

* * *

١٤١. النزعة الكونيّة/ الكوزموبوليتية

cosmopolitanism

مصطلح يجمع بين كلمتين يونانيتين أولاهما تعنى الكون: Kosmos، والثانية تعنى المدينة: polis ، ويقصد به الاتجاه العقلي الذي يجعل صاحبه يحترم الآخرين أصحاب الانتماءات العرقية، والدينية المختلفة عنه، وكذلك يحترم حقهم في تبني قيم فكرية، وسياسية، واجتماعية تختلف عن تلك التي يؤمن بها، وذلك كله دون

أن يتخلى عن اعتزازه بأفكاره، ومعتقداته الخاصة.

وفي مجال الفكر يقصد بالمصطلح أن يكون المفكر منفتحًا على الاتجاهات الفكرية القادمة من خارج إطار الثقافة التي ينتمي إليها، ومن ذلك مثلا تأثر المفكر الفرنسي فولتير Voltaire (١٦٩٤ ـ ١٧٧٨م) بآراء وأعمال مفكرين من إنجلترا مثل: شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤ – ١٦١٦م)، ونيوتن Isaaq Newton (١٦٤٣–١٧٢٧م).

وإذا اتصفت كتابة ما، بأنها كوزموبوليتية، فهذا يعني أنها تحاول تخطى الحدود الجغرافية والموانع الفكرية بين الدول، والثقافات، وتأكيد الطبيعة العالمية لتفاصيل الحياة العادية، وعادة ما يستعين أصحاب هذا النوع من الكتابة بالأمثال، وبالأساطير، والخرافات، التى يمكن التعرف غالبا على نظائر لها في الثقافات المختلفة.

ومما لا يحتاج إلى بيان أن هذا المفهوم، وما يستند عليه من أساس فكري، لهما أهمية خاصة في ما يسمى "عصر العولمة"، ولعل من أبرز نماذجه في أدبنا العربي رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ.

(انظر: الكونية المحلية).

* * *

١٤٢. نَسْخٌ

abrogation

في سياق المواقف الاستعمارية ـ سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة – يعمل مفهوم النسْخ على تقويض منطق الوصاية الاستعمارية، أو الاستغواء الاستعماري؛ فهو يطرح نقيضًا للنظرية القائلة بأن استخدام لغة المستعمِر من شأنه أن يحبس لغة المستعمَر – لا محالة – داخل الأنساق المفاهيمية للمستعمِر؛ تلك النظرية التي تذهب إلى أنه ليس بالإمكان تفكيك منزل السيد بأدواته. فعلى النقيض من تلك النظرية، ينطوي مفهوم النسْخ على أن منزل السيد قابل للتعديل والأقلمة، وأن الأدواتِ ذاتَها تقدم وسيلة للتحول، والتحرر المفاهيمي.

وعلى هذا، بإمكان الأفراد المنخرطين في النشاطات الثقافية، والسياسية، كالفنون، والآداب، وكتابة التاريخ، والتنظيم السياسي، وطرق التفكير، والجدل أن ينقضوا أية فكرة مركزية بشأن الأسلوب الصحيح، أو المعياري لفعل الأشياء، ويعيدوا تعريف الممارسة في سياق مغاير.

ولعل من الأمثلة المبكرة الدالة على جدوى مفهوم النسخ في المجال الأدبي، تعمُّدَ جرجي زيدان إبطال المفهوم الأوربي عن

الرواية التاريخية الذي يذهب إلى أن الواقعة التاريخية لا بد أن تكون في خلفية العمل الأدبي حتى لا تؤثر في مستواه الفني؛ فذهب زيدان إلى ضرورة أن تحتل الواقعة التاريخية مركز الصدارة في العمل الفني؛ فجاءت رواياته التاريخية مثالا على هذه الضرورة التي ذهب إليها.

وربما كانت رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" التي تقدم نموذج الانتقام من الغرب بغواية الجنس من هذا القبيل أيضًا.

* * *

١٤٣. نَسْخُ الأسطورة

demythology

تشير عملية نزع الأسطورة إلى طريقةٍ في تفسير أساطير الثقافات القديمة على أساس تاريخي، أو حقيقي، بالقول إن تلك الأساطير كانت تُصاغ تفسيرًا لأحداث حقيقية، أو تحويلا لتلك الأحداث إلى خيالات، أو خرافات أسطورية، بما يتناسب مع المستوى الإدراكي، والمعرفي الذي كان سائدًا في عصور تاريخ البشرية الأولى.

ثم بفضل جهود مؤسس علم الأنثروبولوجيا، سير جيمس فريزر، في تسعينيات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تحول هذا

المنهج إلى محاولة تفسير الأساطير الأولى تفسيرًا يرتبط بالاحتياج الاجتماعي العام، خصوصًا فيما يتعلق بالأساطير التي تتناول الأشياء الأساسية في حياة الناس كالماء، والشجر، والأرض، والشمس، والقمر، والجنس، والميلاد، والموت، وغيرها.

وقد كان لمنهج نزع الأسطورة أثره المباشر في تفسير الكتاب المقدس، وبصفة خاصة الأسفار الأولى من العهد القديم؛ من أجل تحقيق قدر أكبر من التطابق بين ما جاء في تلك الأسفار عن خلق الكون، والبشر، والطوفان، وغيرها، وبين ما قال به العلم الحديث، على أساس اعتبار "منطوق النص" التوراتي رموزًا لا أساطير، تشير إلى المعاني الكلية لعملية الخلق، والنشوء على يدي الرب الخالق؛ أي بما ينزع عن تلك النصوص طابعها الأسطوري، فيحفظ لها جدارتها، وأحقيتها بتصديق أنها قالت الحقيقة رمزيًّا بلا زيادة، أو نقصان.

* * *

١٤٤. النسخة الأم

copy text

هي النسخة التي يعتمدها محقق النص القديم/ المخطوطة، من بين عدة نسخ، باعتبارها أقرب ما تكون للنسخة الأصلية للنص الذي

يقوم على تحقيقه. وقد جرت العادة على أن المحقق يعد آخر نسخة ظهرت والمؤلف على قيد الحياة هي النسخة الأم.

ولمحققي المخطوطات العربية منهجهم في المفاضلة بين النسخ المتعددة للمخطوطة، فأعلى النسخ هي تلك التي تحمل عنوان الكتاب واسم صاحبه، وتكون المادة التي تحتويها أو يكون في المخطوطة ما يفيد أنه أملاها أو أجازها. وتلي هذه النسخة في الأهمية تلك النسخ المأخوذة عنها، ثم المأخوذة عنها وهكذا.

(انظر: تحقيق النصوص).

* * *

١٤٥. النِّسويَّة

Feminism

النسوية: حركةٌ ثقافية سياسية، انتشرت في الولايات المتحدة، وأوربا، في الفترة ما بين الحربين العالميتين، وبُعيد الحرب العالمية الثانية، تستهدف رفع الظلم عن المرأة، ومنحَها استقلالا يُطلِقُ مواهبَها، وقدراتِها. وتمثّلُ المقالة السَّرْديّة التي ألفتها الكاتبة الإنجليزية فيرجينيا وولف Virginia Woolfe تحت عنوان "غرفةُ تخُص المرأةَ وحدَها" A Room of One's Own (١٩٢٩) نصًّا نسويًّا مؤسسًا للموجة الأولى من النسوية، فهو يحمل دعوةً مبكرة لإفساح مساحة

للأديبات؛ كي يحققن ذواتهن في عالم الأدب الذي يحتكره الرجال. ويحمل العنوان – حقيقة ومجازًا – إصرار المؤلفة على اكتساب المرأة لغرفةٍ تخصها وحدها، ومساحةٍ من حرية التعبير، وخصوصيته إذا ما امتهنت الأدب، ورامت الإبداع في مجاله. وترتبط تلك الأفكار بمطالبة النساء في بريطانيا بحق الانتخاب، وحق التملك، والاستقلال المالي في مطلع القرن العشرين.

كذلك أصدرت الأديبة الفرنسية سيمون دي بوفوار Deuxème Sexe، فأطلقت الموجة الثانية من النسوية التي عمَّقت من فهم المرأة لهويتها المستقلة في المجتمع. عرضت دي بوفوار في المجلد الأول وعنوانه "حقائق وأساطير" تاريخ خضوع النساء عبر التاريخ لسيطرة الرجال، ولمفاهيم أسطورية حصرتهن في وظيفة الإنجاب والأمومة، وجعلت منهن"الآخر" في مقابل نموذج الرجل السائد، وانتقلت في المجلد الثاني المعنون "الواقع المعيش" إلى عرض لاختلاف تَنْشئة الفتيان، والفتيات منذ الطفولة الباكرة، وأثر ذلك الاختلاف في تشكيل الهوية الذكورية، والنسوية على نحو يرسي سيطرة الرجل على المرأة. وتستعرض أيضًا في المجلد الثاني خصوصية المرأة النابغة من اختلافها؛ كي تؤكد أنَّ هذا الاختلاف لا يدعو للتمييز بين الجنسين،

وإنَّما يؤدي للإقرار للمرأة بإمكاناتها النفسية، والجسدية المختلفة عن الرجل، تمهيدًا لاستقلالها، وممارستها حياتها على ضوء هذا الاستقلال. ولعل جملة دي بوفوار الشهيرة في عملها هذا تلخص فلسفتها: لا تولد امراة وإنما تصيرُ امرأة 'on ne naÎt pas femme on le devient'، وقد اتخذت الحركة النسوية اتجاهات أكثر حِدة وصدامًا في مواجهة ما تراه من سيطرة ذكورية، وتهميش للمرأة، تمثلت في حركة ثالثة في ثمانينيات القرن الماضي، وما لبثت في السنوات الأخيرة في مطلع القرن الحادي والعشرين أن توجهت رائدات نسويات لتسخير وسائل الاتصال الأكثر سرعة التي توفرها شبكة الإنترنت، ومستحدثات التكنولوجيا في موجة رابعة تستهدف الدفاع عن قضايا النساء وإنصافهن. وترتبط الموجة الرابعة في بريطانيا تحديدًا بالمعارضة الشعبية لإجراءات التقشف التي أعقبت الأزمة المالية العالمية في عام (٢٠٠٨م)، الأمر الذي بما أودى بكثير من خدمات دولة الرفاه.

وقد أتاحت مواقع التواصل الاجتماعي مجالا للنساء كي تشتبكن على نحو مباشر مع مختلف القضايا التي تخصهن، فضلاً عن تلك التي ترتبط بالمجتمع على نحو عام.

وقد شهدت المنطقة العربية وبخاصة في مصر اتجاهاتٍ نسويّة في القرن العشرين اتخذت سبلا مختلفة، تتفق وما كان يموج على الساحة منذ مطلع القرن من خلافات ثقافية بين القديم والجديد، فهناك من الكاتبات من انتصر للجديد ودعا لمساءلة الموروثات الثقافية، وتعد مؤلفات نوال السعداوي مثالا لذلك التوجه، فيما كتبت من نقد اجتماعي، وسيرة ذاتية، وروايات قصصية. ويستمر هذا التوجه في أعمال رضوى عاشور، ويبدو واضحًا الآن في أعمال سحر الموجي، وشيرين أبو النجا السردية.

وهناك من عقد الصلة بين الحركة الوطنية الناشئة إبان ثورة (١٩١٩)، ونشاط المرأة فأملت هدى شعراوي سيرتها، الذاتية، لكنها لم تنشر إلا في ثمانينيات القرن العشرين، وكشفت عن جهادها الوطني من منطلق فكر سياسي جديد. وهناك من آثر أن يسلك سبيلا وسطًا فيأخذ من التيار الوافد بنصيب، فاحصًا التراث العربي في آن واحد. وقد بذلت عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) جهدًا تمثل في مؤلفاتها الإسلامية، ومن أشهرها "القرآن والتفسير العصري: هذا بلاغٌ للناس"، ومؤلفاتِها الأدبية، ومنها سيرتها الذاتية المعنونة "على الجسر"، وصياغتها لشخصيات إسلامية في قالب سردي، ومنها "بطلة كربلاء" عن حياة السيدة زينب بنت علي بن أبي طالب،

وما حلَّ بها في واقعة عاشوراء، ومنها أيضًا "سكينة بنت الحسين"، و "مع المصطفى"، و "آمنة بنت وهب".

وفي مطلع القرن الحادي والعشرين استغلت مؤسسات المجتمع المدني، وجماعات نسوية من الناشطات وسائل التواصل الاجتماعي لأداء دور لتمكين المرأة empowerment، وتشرف على تلك الجهات أكاديميات ينشطن لمراجعة مكانة المرأة في المجتمع في الماضي، والحاضر، ومنها مجموعة "المرأة والذاكرة" بإشراف هدى الصَّدة (الأستاذة بجامعة القاهرة)، وقد جمعت المؤسسة في مجلد واحد تحت عنوان "قالت الرواية" سرديات تعيد قراءة فصول من الأدب العربي من وجهة نظر نسوية، كذلك تقدم جماعة "أنا الحكاية" ما يقرب من أدب الشهادات المروية عرضًا ونشرًا، بإشراف سها رأفت (الأستاذة بجامعة حلوان)، ومنى إبراهيم (الأستاذة بجامعة القاهرة)، ولا تزال قراءة الموروث الإسلامي بصفة خاصة تُغذي تلك الحركات بدراسات نقدية، يصنفها البعض تحت اسم "النسوية الإسلامية"، وتنشط في هذا الاتجاه أميمة أبو بكر (الأستاذة بجامعة القاهرة).

* * *

١٤٦. النشر الإلكتروني

electronic publishing

هو نشر النصوص باستخدام الوسائط الإلكترونية الحديثة، مثل الحاسب الآلي، والأسطوانة المضغوطة CD وقارئ الكتب الإلكتروني، والهواتف المحمولة / الجوال، وقد تكون هذه النصوص قد سبق إصدارها ورقيًّا، أو لم يسبق نشرها.

ويتميز النشر الإلكتروني بأنه قليل التكلفة من حيث الجهد، والمال، والوقت، وبأنه عالي الكفاءة، حيث يمكن تصحيح أخطاء الطباعة في كل مراحل الإعداد، كما أنه يساعد على تخطي حواجز الزمان، والمكان بين ناشر النص، ومتلقيه. ومن ناحية أخرى، فقد أثار هذا الوسيط الجديد للنشر تساؤلات تتعلق بحقوق الملكية الفكرية، وكيفية حمايتها، خاصة بالنسبة للمؤلفات الحديثة.

ويكتسب النشر الإلكتروني أهمية خاصة للباحثين في المجالات المختلفة، حيث يمكنهم الاكتفاء بالاطلاع على بعض المراجع المطلوبة إلكترونيًّا دون حاجة إلى استخدام النسخ الورقية، وخاصَّة تلك التي قد تكون كبيرة الحجم، وغالية الثمن، مثل القواميس. ورغم أن النشر الإلكتروني قد يكون حلًا مناسبًا للأدباء الشبان الذين تحجم دور النشر العربية عن نشر إبداعاتهم، فإن انخفاض نسبة مستخدمي التكنولوجيا الحديثة في المجتمعات العربية حتى الآن يعني

أن النشر الإلكتروني قد يؤدي إلى مزيد من العزلة بين هؤلاء المبدعين الشباب وقرائهم المستهدفين.

* * *

١٤٧. النص الباطن/ المضمر

subtext

يشير المصطلح إلى ما وراء النص، أي ما لم يُقَل في النص الأدبي، ويمكن تطبيقه على الأنواع الأدبية المختلفة، مثل: الرواية، والقصة القصيرة، والشعر، وكذلك النص المسرحي.

فالقارئ يفسر النص الأدبي برؤيته الخاصة، إذ يقوم باستيعاب ما لم يقله النص صراحَةً، وإنما اقترحه، أو أشار إليه، أو أضمره، وكذلك ما قد يبدو في النص هامشيًّا، أو غامضًا، أو مراوغًا، أي إنه يُعيد تكوين النص الذي أصبح يضم، بالإضافة إلى المصرح به، كل ما يكمن في "لا وعي" النص. وتهتم مدرسة التحليل النفسي للأدب بشكل خاص بهذا النوع من المعاني الباطنة.

وفي النصوص المسرحية، يعني المصطلح ما لم يرد على ألسنة الشخصيات، وإنما تم الإيحاء به عن طريق الصمت، أو التوقف عن الحديث بشكل متعمد. ويرى البعض أن المصطلح قد نشأ مع مسرح الصمت theatre of silence (mime)، وهو نوع من العروض

المسرحية التي يغيب فيها الحوار، ويعتمد الأداء على حركة الجسم، وتعبيرات الوجه.

ويشير بعض الدارسين إلى التشابه بين النص الباطن، ومفهوم الطاقات الخفية للكلمات 'pressure behind the words' للمسرحيّ البريطاني Harold Pinter (١٩٣٠ – ٢٠٠٨).

أما في مجال الأداء المسرحي فقد ارتبط مفهوم النص الباطن بالممثل والمخرج المسرحي الروسي كونستنتين ستانيسلافسكي konstantin Stanislavsky (١٨٦٣ – ١٩٣٨) الذي يرى أن النص المسرحي المكتوب هو نص ناقص، لا يكتمل إلا بالنص الباطن الذي تشكله الملامح الداخلية للشخصيات التي تعبر عن نفسها، وأفكارها بالكلام، وبالحركة، وأحيانًا بالصمت، وهنا يتسع المفهوم ليشمل أسلوب أداء الممثل الذي قد يضيف أبعادًا أعمق للنص المسرحي. ولذا ففي مسرح ستانيسلافسكي يصبح لزامًا على الممثل أن يتوصل إلى النص الباطن، أو يخترعه؛ ليصبح قادرًا على أداء دوره على خشبة المسرح.

وقد أشار ستانيسلافسكي خلال تقديمه أعمال تشيكوف Chekhov المسرحية، إلى أن القوة الفنية لهذه الأعمال لا تكمن فقط في الحوار المكتوب، وإنما أيضًا في النص الباطن، الذي يتجلى في

أسلوب أداء الممثلين لأدوارهم، وكيفية تعبيرهم عن مشاعرهم.

* * *

١٤٨. النص الموازي

paratext

النص الموازي هو مجموع العناصر النصية، وغير النصية التي لا تندرج في صلب النص السردي، ولكنها تتعلق به، فهي حلقة وسطى بين المؤلف والقارئ، وبين النص والعالم، ولها وظيفة مرجعية مهمة بما تقدم للقارئ من معلومات عن النص، ومؤلفه، فيمكن أن تُعَرِّفَ بالكاتب اجتماعيًّا، وأدبيًّا، وتاريخيًّا، وأن تحدّد جنس النص، وقضاياه العامة، بل تتجاوز ذلك إلى التأثير في دلالاته، وتلقيه، وانتشاره بين الناس، فتحدّد أفق انتظار القارئ وتوجِّه سلفًا فهمَه، وقد تفرض عليه قراءة مخصوصة له. وقد ضرب جينيت على ذلك مثلا فقال: حين يضع أحد المؤلفين كلمة "رواية" عنوانًا فرعيًّا على غلاف الكتاب، فإنه لا يقصد إعلام القارئ بأن النص رواية، بل يقول له: "احرص على اعتبار النص رواية". وتنقسم النصوص الموازية إلى نوعين هما: نص حاف epitext، ونص مصاحب peritext.

النص الحافّ: هو أحد قسمي النص الموازي، ويضم كل

النصوص، والخطابات السمعية، والبصرية المتعلقة بالنص السردي دون أن تجاوزه في مساحة الكتاب؛ فهذه العناصر مفارقةٌ للنص السردي في المكان، معايشةٌ له في الزمان، منذ مرحلته الجنينية، فولادته، ونموه بفعل تكاثر القراءات. ومن هذه النصوص أحاديث المؤلف إلى الصحف ووسائل الإعلام، ورسائله الشخصية، وشهاداته الأدبية، ومقالاته النقدية، ومذكراته، وسيرته الذاتية، ومنها كذلك التعليقات الصحفية، والمقالات النقدية، وشهادات الأدباء، والأهل، والأصدقاء.

ويقوم النص الحافُّ بدور تفسيري للنص السردي، كما يتيح لنا أن نحيط علمًا بما واكب النص السردي طوال تاريخه من قراءات مختلفة، وتأويلات متعددة، أضحت مع الزمن جزءًا من مقروئيته.

أمّا النصّ المصاحب peritext فهو أحد قسمي النص الموازي، ويضم كل العناصر النصية، أو العلاميَّة أو الشكلية التي تحيط بالنص السردي داخل محيط الكتاب ومنها: العنوان، والعنوان الفرعي، والإهداء، والتصدير، والتنبيه، والمقدمة، والحاشية، والهوامش، والعناوين الداخلية، والملحق النقدي، ومقدمة الناشر، والرسوم، والتعريف بالمؤلف، وعنوان السلسلة الأدبية، وقائمة أعمال المؤلف، وآراء النقاد والمشاهير.

ولا تقتصر وظيفة هذه العناصر على التعريف بالمؤلف، وتحديد تاريخ الكتاب، وظروف طبعه وإصداره، بل تتعدَّى ذلك إلى تحديد للانتماء النوعي للنص، وإبرام ميثاق قراءة معيَّن مع القارئ.

(انظر: عتبات النص Paratext).

* * *

١٤٩. النقد الإبداعي

creative criticism

ظهر المصطلح، وشاع استخدامه في العقود الأربعة الأخيرة، وهو يشير إلى الكتابة النقدية التي يتجاوز هدفها نقل النص الإبداعي للقارئ، إذ تصبو إلى تأمل هذا النص، والتحاور معه، فتصبح هي ذاتها كتابة إبداعية نقدية في آنٍ، حيث تعكس رؤية الناقد لنفسه، بالإضافة إلى رؤيته للعمل الإبداعي، ويسميها البعض كتابة على القراءة، أي على قراءة الناقد للنص الإبداعي. وهذا التيار من النقد لا ينتمي إلى مدرسة نقدية بعينها، وإنما هو اتجاه يمكن تلمسه مُتَضَمَّنًا في مختلف المدارس/ الأساليب النقدية.

والأساس النظري لهذا التيار النقدي هو أن أي إعادة تقديم للنص الإبداعي هي نوع من الرؤية النقدية، فإذا قرأ أحدهم مثلا

قصيدة شعرية ليس هو كاتبها، فهو في حقيقة الأمر يقدم رؤيته الخاصة للنص الشعري، كذلك يكون عمل الناقد في أبسط صوره هو إعادة وصف/ تركيب العمل الأدبي ليقدمه للقارئ بشكل مقنع ومؤثر.

وقد صدر في العام الحالي (٢٠١٥م) في الولايات المتحدة الأمريكية كتاب بعنوان: "creative Anthology and Guide", criticism" يضم نماذج من نصوص النقد الإبداعي من النقاد المعروفين، مثل آن كارسون carson Anne (١٩٥٠ –)، و دريدا Jacques Derrida (١٩٣٠ – ٢٠٠٤م).

وتعد كتابات بعض النقاد العرب من أمثال مصطفى ناصف، وعبد القادر القط، ومحمود الربيعي نماذج مختلفة للنقد الإبداعيّ.

* * *

١٥٠. النقد الاصطناعيّ / النقد الموظِّف للذكاء الاصطناعيّ

cyber criticism

يُستخدم المصطلح في الخطاب النقدي الحديث بمستويين مختلفين، وإن كانا مترابطين. مُفاد المستوى الأول: الاستعانة بأدوات آلية ذكية مساعدة في تحليل النصوص الأدبيّة، ودراسة تأثيرها في المادة المتناوَلة، وإعادة النظر في طبيعة مناهج النقد الأدبي. فمثلا، أشار مؤرخو الأدب إلى تغيُّرات جذرية طرأت على الأدب، ونقده

بتأثير اختراع الطباعة في القرن الخامس عشر الميلادي. أما مع نهاية القرن العشرين فقد حدثت نقلة نوعية أخرى بتأثير انتشار الحواسيب الصغيرة واستخدام شبكة الإنترنت العالمية على نطاق واسع. ويفترض أنصار النقد الاصطناعي أن معنى النصوص الأدبية، ومفهوم القراءة أيضًا، لم يعد كل منهما مقيدًا بحدود الخيال الإنساني فحسب؛ نظرًا إلى وجود أنواع جديدة ومختلفة من التحليل ستغير من الطريقة التي كانت تُعالَج بها النصوص الأدبية، وهو ما سيكون له آثاره في المواقف، والممارسات التي تستند إلى تلك المعاني. فقد تغيرت أشكال الخطاب النقدي التقليدي، لا سيما في السياق الأكاديمي، حيث يمكن للباحث أن يكتشف بسرعة كيفية توظيف شكسبير لكلمة، أو عبارة، أو استعارة بعينها في أعماله. لكن المعارضين للنقد الاصطناعي يحذرون من شيوع الانتحال الأكاديمي بسبب تعاظم استخدام هذا النقد؛ وهو ما يدل على عدم توافق جوهري بين وسائط الاتصال الإلكترونية، والإبداعية النقدية.

أما المستوى الثاني لاستخدام المصطلح في الخطاب النقدي الحديث فيركز على استكشاف الآثار الناجمة عن شيوع النقد الاصطناعي؛ حيث يهتم بدراسة درجة التطور في التفاعل بين الحياة

البشرية، والتكنولوجيا الآليّة التي استعملها الإنسان على مرِّ تاريخه، وتأثيره في معنى الإنسان، وتصوره عن نفسه، وحدود قدراته. ولعل من اللحظات الحاسمة الأولى في استكشاف آثار هذا التفاعل رواية ماري شيللي Mary Shelly "فرانكنشتاين" (١٨١٨م). لكن مع التوسع الأخير في التكنولوچيا الرقمية صار التفاعل بين الوعي البشري، والنشاط الآلي قضية حادة، ومعضلة، حيث وُضِعَتْ مسألة المعنى، وحدود القدرات الإنسانية محل تساؤل مستمر؛ نتيجة وجود تقاطع بين الطب (الاستنساخ، وخرائط الجينوم البشري)، والعلم (الذكاء الاصطناعي، وتكنولوجيا الكمبيوتر)، والفلسفة (شيوع أنظمة فكرية "ما بعد" إنسانية متنوعة) وسط مناخ ثقافي ما بعد حداثي شامل.

ويميل المعارضون للنقد الاصطناعي إلى اعتبار "ما بعد النزعة الإنسانية" التي يتميز بها النقد الاصطناعي صورة متنكرة من "ضد النزعة الإنسانية"، ويرونه هجومًا عصريًّا على تراث العقل النقدي التنويري.

* * *

١٥١. النقد البيوجرافيّ / نقد السيرة الذاتية

biographical criticism

هو تحليل النص الأدبي من خلال توضيح العلاقة بينه وبين السيرة الذاتية لصاحبه، فهو يقوم على افتراض أساسي، هو أن الإبداع الأدبي ما هو إلا انعكاس مباشر للحياة الشخصية لصاحبه، وللظروف التاريخية التي أُنشئ فيها.

وتعود بدايات المنهج البيوجرافي إلى عصر النهضة الأوربية، ومن أشهر الأعمال النقدية التي اعتمدت عليه كتاب Lives of the Most Eminent English Poets" للناقد الأدبي والشاعر الإنجليزي صمويل جونسون Samuel Johnson (١٧٠٩ – ١٧٨٤م). وقد ظل هذا المنهج حاضرًا على ساحة النقد الأدبي مع غيره من اتجاهات النقد الحديث في عشرينيات القرن الماضي (العشرين)؛ لينازعه هذه السيطرة.

ورغم أن السيرة الذاتية للمبدع لم يعد لها دور يذكر في الحكم النقدي على النصوص الأدبية في "النقد الجديد" وما تلاه من مناهج نقدية بنيويّة، فإن تفاصيل هذه السيرة يمكنها أن تكون ذات فائدة علمية للدارسين المهتمين بالتأريخ للإبداع والنقد الأدبيين.

أما في الأدب العربي الحديث فإن استخدام المنهج البيوجرافي

في النقد قد امتزج بالنقد النفسي. وله نماذج عدة منها كتاب عباس العقاد: "ابن الرومي، حياته من شعره" (١٩٣١م).

(انظر: النقد النفسيّ).

* * *

١٥٢. النقد اللغوي

linguistic criticism

هو أحد أنواع التحليل النصي، الذي يتميز بأنه يربط بين استخدام اللغة، والواقع الاجتماعي المحيط بها، وقد ارتبط باسم الناقد الإنجليزي فاولر Roger Fowler (١٩٣٩ – ١٩٩٩) الذي أصدر كتابًا بالعنوان نفسه عام ١٩٨٦م.

ويرى دعاة هذا النوع من النقد أن مفردات اللغة تميل بطبيعتها إلى أن تتحول، بمرور الزمن، إلى معانٍ متحجرة، وعلى النقد اللغوي أن يعيد إليها جدتها وطزاجتها عن طريق ربطها بالأبعاد التاريخية، والسياسية للواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه النص.

ويدعو فاولر إلى استخدام مفاهيم، ومصطلحات منضبطة لتحليل النصوص، وهو في ذلك يختلف مع دعاة القراءة الفاحصة، والنقد العملي، الذي يرى أنهم يميلون إلى استخدام مفاهيم تحليلية غامضة.

وهو يختلف أيضًا مع مبادئ النقد الجديد الذي يكتفي بالتركيز على النص فقط، إذ يرى فاولر أن استدعاء بعض التفاصيل التاريخية، والوثائقية حول النص القديم نسبيًّا قد يكون ضروريًّا لإعادة تنشيط أشكال من اللغة استخدمها النص، ثم فقدت تأثيرها على القارئ الحديث؛ لتعوّده عليها، أو بسبب تطورات تاريخية اعترتها.

وقد استخدم دارسو الأدب العربي القديم المصطلح للإشارة إلى الكتابات النقدية القديمة التي كانت تركز عند تناول النص الأدبي على تراكيبه اللغوية، والتزامه بالقواعد النحوية، وليس على جودته الفنية، ومن هذه الكتب "الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء" للمرزباني المتوفى عام ٣٨٤هـ.

(انظر: النقد الجديد – النقد العلمي – القراءة الفاحصة).

* * *

١٥٣. النقد المقارن

comparative criticism

المقصود به اعتماد المقارنة الدقيقة بين نصين، أو مجموعة أعمال، لأديبين؛ بغرض فهم الأعمال الأدبية لكل منهما، والإحاطة بصفاتها المختلفة.

ويتصل بذلك ما يطلق عليه "الموازنة" في التراث العربي، مثل: كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي (ت٣٧٠هـ)، وكتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ)، وإن كانت المقارنات المعاصرة تشمل العوامل الثقافية، والاجتماعية المؤثرة في النصوص الأدبية.

لكن المصطلح اكتسب أهمية إضافية بعد ظهور النقد الثقافي، وأصبح النقد الثقافي المقارن، في هذا السياق حقلا مفتوحًا للتجريب في مجالات المقارنة بين المناهج، والأفكار، والمؤثرات، وصياغة المفاهيم النقدية والثقافية. (انظر: الأدب المقارن).

* * *

١٥٤. النقد الموضوعاتي

thematic criticism

مصطلح يشير إلى النقد الذي يهدف إلى استقراء التيمات الأساسية الواعية، واللاواعية للنصوص الإبداعية المتميزة، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة، والمتواترة، التي تتحكم في مضامين هذه النصوص، وذلك بالتنقيب في أغوارها؛ لاستخلاص الدلالة المهيمنة أو البنية الدالة التي تتجلى فيها، والبحث أيضًا عما يجسد وحدة النص العضوية، والموضوعية اتساقا، وانسجاما، وتنظيما. وترصد المقاربة الموضوعاتية كل الكلمات المفاتيح، والصور الملحة،

والعلامات اللغوية البارزة، والرموز الموحية، وقراءتها إحصائيا، وتأويليا. وذلك بتفكيك النص إلى حقول معجمية، وجداول دلالية إحصائية؛ لتحديد تلك الكلمات، والصور المتكررة في النص اطرادا، وتواترًا.

ويمكن التسلح، في هذا السياق القرائي بمجموعة من الآليات المنهجية، كالتشاكل، والتوازي، والتعادل، والترادف، والتطابق، والتقابل، والتكرار؛ لتحديد البنيات الدالة المهيمنة، والمتكررة في النص. كما يقوم النقد الموضوعاتي أيضًا على تحويل ما هو روحي، وشعوري، إلى وحدة دلالية حسية، مبنية موضوعيًّا وعضويًّا.

ومن جهة أخرى، يستلزم النقد الموضوعاتي قراءة مجموعة النصوص الإبداعية التي كتبها المبدع، والبحث في بنياتها الداخلية، واستكناه مرتكزها البنيوي المهيمن، وجمع كل الاستنتاجات في بوتقة تركيبية متجانسة، ومتضامة، واستقراء اللاشعور النصي عند المبدع، وربطه بصورة اللاوعي على المستوى الشخصي، ومن ثم فإن النقد الموضوعاتي يستعين أحيانًا بالتحليل النفسي في أثناء دراسته لموضوع الرغبة، ويستعين أحيانًا ببعض مفاهيمه السيكولوجية.

(انظر: الأسطورة الشخصية، التيمة).

١٥٥. النقد النسوي الأنجلو أمريكي

Anglo-american feminist criticism

يسعى هذا النوع من النقد إلى معالجة جوانب القصور في النظرية الأدبية الحديثة التي تهمل التجربة الكامنة "وراء" النص لصالح تجربة التفاعل مع النص نفسه.

ومن أبرز أعلامه إلين شوالتر Elaine showalter (١٩٤١-...) التي انتقدت ما عدَّته نظرية نقدية رجولية؛ إذ ترى أن الرجال المناصرين لحركة ما بعد البنيوية هم الآباء البيض، أو السادة الذين يجب أن تفلت النسوية من قبضتهم؛ حتى يكون لها نظامها، ونظريتها، وصوتها، وذلك من خلال إيجاد طرق جديدة لقراء النصوص التي كتبتها المرأة؛ لاستخلاص التجربة الكامنة فيها، واستعادة التقاليد العظيمة للكتابة النسائية. وصكت شوالتر لهذه العملية مصطلح النقد المتمركز حول المرأة.

ويرجع الفضل إلى المدرسة النقدية الأنجلو أمريكية في إرساء دعائم النقد النسوي بوصفه تخصصًا أكاديميًّا مستقلا. وعلى الرغم من أن سهولة فهم هذه المدرسة تكفل استمرار تأثيرها القوي، فيبدو أنها صارت قديمة العهد نسبيًّا، بعد تزايد تأثير النقد النسوي الذي يستلهم نظريات ما بعد البنيوية والتفكيك، ويسعى إلى دراسة الأسس

التي تتبني عليها الهوية النسائية نفسها؛ فترى بعض الناقدات – من أشهرهن جوليا كريستيفا Julia Kristeva (١٩٤١ –...) في فرنسا – أن ذات المرأة تتكون في النص، ومن خلاله، إذا لم يَقُم النص بوظيفة الوسيط الشفاف الذي تنتقل عبره الخبرة النسائية وتاريخ المرأة بطريقة غير إشكالية.

(انظر: النسويّة).

* * *

١٥٦. نقد النصوص/ تحقيق النصوص

textual criticism

يعني المصطلح محاولة إخراج النص على حقيقته، أو أقرب ما يكون إلى ما أراده صاحبه لفظًا ومعنى. ويبدأ المُحَقق عمله بتحقيق عنوان النص، ثم نسبته إلى صاحبه، وتاريخ كتابته، وغير ذلك مما يتعلق بظروف إنتاج النص، بعدها يبدأ المحقق التعامل مع المتن فيقارن بين النسخ المختلفة المتاحة للنص، في محاولة لتقديم نسخة واحدة هي أقرب ما تكون إلى النص الأصلي.

ولقد نشأ مفهوم التحقيق قبل عهد ظهور المطبعة؛ إذ كانت النصوص تكتب، وتنسخ باليد، فيكون للنص الواحد عدة نسخ تختلف

فيما بينها باختلاف ناسخيها. وعرفت أوربا تحقيق النصوص منذ قرون طويلة، تمتد إلى ما قبل القرن الخامس الميلادي، حين كان الدارسون يقارنون بين النصوص المتعددة للكتاب المقدس The bible، ثم تزايد اهتمام أوربا بتحقيق تراثها الفكري اليوناني واللاتيني، لكن هذه الجهود لم تتبلور على شكل مناهج، وتقاليد متبعة إلا في القرن التاسع عشر الميلادي. وكذلك عرف الدارسون العرب القدامى هذا النشاط العلمي، ومن أمثلته ما قام به عليّ بن محمد بن عبد الله اليونيني (المتوفى ٧٠١هـ) من مقارنة النسخ المتعددة لكتاب "صحيح البخاري"، الذي توفى صاحبه ٢٥٦هـ، ليُخْرِج لنا النص الذي نعرفه الآن.

أما في العصر الحديث فقد بدأ تحقيق النصوص التراثية العربية على يد عدد من المستشرقين الأوربيين في القرن التاسع عشر، ومنهم الفرنسي دي ساسي Baroon De Sasi (١٧٥٨ – ١٨٣٨)، والألمانيان ثيودور نولدكة Theodor Noldeke (١٨٣٦-١٩٣٠)، وكارل بروكلمان Carl Brockelmann (١٨٦٨-١٩٤٧)، وقد كان الدارسون العرب المحدثون قبل ذلك التاريخ يكتفون بطباعة المخطوطات، ونشرها دون تحقيق، متتبعين في ذلك القواعد،

والضوابط التي وضعها المحدِّثون في تحقيق الحديث النبوي.

وقد عُرف في مجال التحقيق رواد عظماء منهم: محمد محمود الشنقيطي (١٨٢٩-١٩٠٤)، وأحمد تيمور باشا (١٨٧١ - ١٩٣٠)، وأحمد زكي باشا (١٨٦٧ - ١٩٣٤)، الذي كان أول من استخدم المصطلح من الدارسين العرب، وذلك في عشرينيات القرن الماضي، أما عبد السلام هارون الذي قام بتحقيق عدد كبير من النصوص التراثية، فهو صاحب أول كتاب عربي يتناول مناهج التحقيق ومشكلاته، وعنوانه "تحقيق النصوص ونشرها" وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٤.

وقد نحا الأستاذ محمود شاكر في تحقيقه النصوص التراثية منحى النقد الداخلي، والتحقيق الخارجي، تحت مفهوم "القراءة والشرح" والتمحيص كما ظهر في تحقيقه كتاب "طبقات فحول الشعراء".

وقد أسفرت جهود هؤلاء الرواد عن إثراء مفهوم تحقيق النصوص التراثية، فأصبح يشمل في عصرنا الحالي إتاحة النص للقارئ العادي، بشكل واضح خالٍ من الأخطاء، ويتضمن ذلك مراجعة الشواهد القرآنية، وتخريج الأحاديث النبوية، وردها إلى أصولها إن كان بها أخطاء، وكذلك البحث عن الأخبار، والأقوال في مظانها،

والإشارة إلى نتائج البحث، بالإضافة إلى توضيح معنى الغامض أو الملتبس من المفردات اللغوية، وتصحيح الأخطاء الإملائية إن وجدت، مع الإشارة إلى كل ذلك في موضعه من الحواشي.

ومن واجب المُحَقِّق أن يبذل أقصى الجهد لتقديم النص بصورة سهلة التناول للقارئ، وقد يتطلب ذلك وضع عناوين إضافية، أو تقسيم النص إلى فقرات، مع الإشارة إلى الإضافات في المقدمة، أو الحواشي، كما أنّ عليه أن يستخدم علامات الترقيم؛ لمساعدة القارئ على الفهم، وترتيب الأفكار. ويلحق المحققون بالنصوص عددًا من الفهارس التوضيحية للآيات، والأحاديث، والأشعار، والأعلام، وغيرها.

* * *

١٥٧. نقد النقد

meta–criticism

المقصود بالمصطلح فحص المادة النقدية التي يتضمنها نصٌ ما، قد يكون نصًّا يستعرض نظرية نقديةً، أو نصًّا تطبيقيًّا، يحاول تفسير عمل أدبي، وتحليله، استنادًا إلى مبادئ نقدية نظرية محددة. ورغم أن المصطلح لم يُسَمَّ إلا في القرن العشرين، فإن مفهوم الكتابة

علـى الكتابـة، أو الكـلام علـى الكـلام، أو تنـاول الأعمـال النقديـة بالتحليل، والنقد مفهوم قديم عرفته الآداب المختلفة، فكتابات أرسطو عن الشعر تعد نوعًا من نقد النص النقدي لأستاذه أفلاطون.

أما في التراث العربي فلقد ظهرت إشارات إلى ما يدخل في إطار مفهوم نقد النقد منذ فترة مبكرة من الكتابة النقدية، ومن نماذجه الأكثر تكاملا ما كتبه الآمدى (ت ٣٧٠هـ) في "تبين غلط قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر".

ولقد أصبح للمصطلح أهمية خاصة في حقل النقد الثقافي الذي يتناول النصوص الأدبية، والنقدية على حد سواء، بوصفها نصوصًا ثقافية جديرة بالتحليل والنقد. ويعد كتاب تودوروف عن "نقد النقد" البلورة الحديثة للمفهوم.

* * *

١٥٨. هدم الجدار الرابع

breaking the fourth wall

المقصود بالجدار الرابع هو الحائط الوهمي الذي يفصل بين خشبة المسرح، والجمهور في الشكل الكلاسيكي للمسرح الذي يفترض الانفصال بين الطرفين، ويوهم المشاهد في الوقت ذاته بدمج المشاهد عاطفيًّا مع ما يراه على خشبة المسرح، بوصفه أثرًا واقعيًّا.

وقد ارتبط المصطلح بالمسرحيّ الألماني برتولد بريخت Bertolt Brecht (١٨٩٨–١٩٥٦)، أحد أهم رواد المسرح الملحمي، الذي دعا إلى هدم الحائط الرابع، لكسر حالة الإيهام المسرحي، وذلك عن طريق عنصري التغريب، والارتجال، فالتغريب: هو عرض الأشخاص، والأحداث بطريقة تجعلها تبدو غريبة، مثيرة للدهشة، والارتجال: هو إشراك المشاهدين في العرض المسرحي، وذلك كله لضمان استثارة عقل المشاهدين للتفكير فيما يجري على الخشبة، ونقده.

وهدم الحائط الرابع يقوم به المؤلف من خلال النص المسرحي المكتوب، الذي قد يتضمن على سبيل المثال حوارات تدور بين الممثلين على خشبة المسرح من ناحية، وممثلين آخرين منبثين وسط الجمهور في مكان المشاهدة من ناحية أخرى، كما قد يتضمن أغاني تؤدي على الخشبة؛ لتقطع تدفق الحدث المسرحي، أو مقاطع من الأحداث تقدم عن طريق السرد وليس الحوار بين الشخصيات. كذلك يقوم المخرج باستخدام عدة تقنيات؛ لتحقيق الهدف نفسه، من ذلك على سبيل المثال، استخدام الإضاءة القوية على خشبة المسرح، وتكليف الممثل بتقديم عدة شخصيات في العرض المسرحي، وتغيير الديكور ما بين مشهد وآخر على مرآى من جمهور المشاهدين.

وقد تعددت النصوص المسرحية العربية التي تبنت هدم الجدار الرابع، وجعلت علاقة التأثر والتأثير بين الخشبة والجمهور جزءًا أصيلا من النص المسرحي، ومنها، "الفرافير" (٩٦٤) ليوسف إدريس (٩٢٧ – ١٩٩١)، و"حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" (١٩٦٧) لسعد الله ونوس (١٩٤١ – ١٩٩٧).

(انظر: الارتجال، المسرح الملحمي).

* * *

١٥٩. الهيمنة

hegemony

يوفّر مفهوم الهيمنة، في الإطار الثقافي الذي تطور عن عمل الفيلسوف الإيطالي الماركسي أنطونيو جرامشي (١٨٩١ – ١٩٣٧) Antonio Gramsci أداةً لتحليل العلاقات بين الأدب، والمجتمع. وقد استُعْمِلَ المفهوم لوضع كل من الكتاب، والمثقفين في علاقة مع المجتمع، وتحليل دور القوى الاجتماعية داخل النصوص الأدبية.

يبرز المفهوم بقوة داخل عملية "صناعة الثقافة" بوصفها آلية لتحييد الانشقاقات، والأفكار الراديكالية. كما يمكن ربط هذا المفهوم بتحليل ميشيل فوكو عن المعرفة، والسلطة. وقد شاع أيضًا في تحليلات إدوارد سعيد؛ لتوضيح سيطرة الثقافة الأوربية على ما

تتصـوره هـذه الثقافـة أنـه الشـرق. فـي شـرحه للعمليـات الفكريـة الاستشراقية.

* * *

١٦٠. واقع افتراضي

hyperreality

هـو صـورة، أو أنمـوذج لشـيء، أو حـدث، أو تجربـة، تبتكرهـا التكنولوجيا الإلكترونيـة المعاصـرة عبـر وسـائل التمثيـل، والمحاكـاة، والتجسيد، والإيهام بالحقيقة، حتـى يتـوهم النـاس أن الصـورة الوهميـة هي الواقع، أو الحقيقة، أو أنها هي الحقيقة الواقعية والفعلية، ويصبح الواقع الوهمي هو الواقع المادي الفعلي الذي يعيشه الناس، فتصبح التجارب الوهمية تجارب حقيقية لديهم.

وللمصطلح بعده الفلسفي النقدي عند فلاسفة ما بعد الحداثة، وعلى الأخص جان بودريار الذي يقول: إن الواقع الوهمي أكثر حقيقة من الواقع الحقيقي، وهو يقترن بـأكثر أشكال وأساليب وتكنولوجيات المحاكـاة simulation تطـورًا، وهـو أسـلوب المحاكـاة الحـرة التـي لا تشير إلى أي أصل في الحقيقة ولا ترجع إلى أي نوع من الأصول الفعلية في الحياة الواقعية. ويضرب مثلا على ذلك بـ "ديزنى لاند" فـي لـوس أنجلـوس بالولايـات المتحـدة الأمريكيـة، التـى تُعَدُّ أنموذجًـا

كـاملا لجميـع نظـم المحاكـاة المتشـابكة؛ أي نظـم المحاكـاة القديمـة (كالتماثيـل الشـمعية لحيوانــات، أو بشــر حقيقيــين مــثلا، والجديـدة (التـي تضـيف كائنـات أسـطورية، لـم توجـد إلا فـي الأسـاطير، ولكنهـا توجد الآن بالفعل، من الشمع والبلاستيك.. إلخ)، إضـافة إلـى نظـمِ محاكـاةِ تصـورات عـن مراحـل مـن التـاريخ، أو الأمـم الأخـرى، سبق تصنيعها فـي السينما مثلا، وكانت تحـاول أن تحـاكي الحقيقـة، ولكن الصورة الجديدة للمحاكاة تحاكي الصورة، لا الحقيقة، فتبتعد – أولاً – مرتين عن الحقيقة، ثم تضيف لإضافتها الخاصة – بواسطة المحاكاة التشويهية اللغوية والبصرية – حتى تصبح الصورة الجديدة الوهمية، هـي الواقـع الـذي يعيشـه الشـخص المعاصـر بالفعـل، فيصـبح هـو الحقيقة بالنسبة إليه؛ إذ لا مرجع "يصحح" له ما عاشه فعلًا على أنه الحقيقة أو الواقع.

ولعل الدافع إلى هذا – فيما يرى بودريار ـ هو محاولة إخفاء الحقيقة، فلوس أنجلوس، وكل ما يحيط بها، وأمريكا نفسها، أصبحت غير حقيقية بالمعيار العادي الموروث لدى الناس عن الحقيقة، وإنما أصبحت بشكل عام صورة تحاكي صورة أقدم للحقيقة التي تم إخفاؤها وراء أقنعـة عديـدة. وعلـى هـذا، لـيس الواقـع الـوهمي سـوى الأنمـوذج

السائد للحياة الأمريكية التي أصبح الواقع الوهمي بالنسبة لها هو القاعدة وليس الاستثناء.

*　*　*

١٦١. وظائف الراوي

narrative's function

الراوي: هو الصوت الذي يحكي العمل السردي بضمير الغائب، أو المتكلم، وله وظائف عدة. رئيسية، وفرعية. فمن الوظائف الرئيسية: الوظيفة السردية أو ما يُسمَّى وظيفة التمثيل التى يستمد منها الراوي علة وجوده، مهما كانت درجة حضوره في الخطاب. ومنها وظيفة التنسيق أو المراقبة التي تتعلق بالتنظيم الداخلي للخطاب، وتتمثل في إبراز مفاصل الحكاية الكبرى والربط بين أجزائها وضبط ما بينها من علاقات، وتنظيم زمن الحكاية، والتصرف في طرائق إدراج أقوال الشخصيات، واختيار نمط الخطاب المناسب لنقلها.

أما الوظائف الفرعية: فأولها يرتبط بالحكاية الصِّرف، كالوظيفة التفسيرية التي يؤديها الخطاب التفسيري؛ بغرض تقديم شروح لبعض عناصر الحكاية، والوظيفة التقويمية، أو الأيديولوجية التي يجسدها ما يطلقه الراوي من أحكام، وآراء بشأن الشخصيات، والأحداث، ثم الوظيفة الاستشهادية التي تظهر حين يكشف الراوي عن مصدر

معلوماته، والوظيفة العاطفية أو الانفعالية التي تتجلى في إظهار الراوي العواطف، والأحاسيس التي تثيرها الحكاية في نفسه، والوظيفة التوجيهية المعبِّرة عن درجة تثبت الراوي من صحة ما يروى. وثانية الوظائف الفرعية يرتبط بالخطاب، وتتجسد في وظيفة التواصل، وهي تخص علاقة الراوي بالمروي له، وتظهر حين يتجه الأول إلى الثاني إما للتأثير فيه، أو للتثبت من وجود التواصل بينهما. وثالثة الوظائف الفرعية يرتبط بأولاها وثانيتها معًا، وهي وظيفة السرد على السرد التي تتجلى حين يعبر الراوي عن رأيه في القصة داخل القصة، سواء تعلق الأمر بالحكاية، أو بالخطاب نفسه.

وتكشف هذه الوظائف جميعها عن أن الراوي ليس مجرد صوت في القصة أو مجرد عنصر قصصي.

(انظر: الراوي العليم narrative).

* * *

١٦٢. اليوميات

diary

يشير المصطلح إلى الخواطر، والأخبار، والمشاعر الخاصة التي يدونها الكاتب يومًا بعد يوم، ولا يجمعها سوى وقوعها في مجرى يومه. وتعد اليوميات سجلا يحتفظ فيه الكاتب بذكريات يخشى أن

يهددها النسيان، ومتنفسا ينفِّس فيه عن ضغوط المجتمع، أو العائلة. وقد ظهر هذا اللون من الكتابة في أوربا في القرن الثامن عشر؛ استجابة لميل متزايد عند الفرد للنظر في نفسه.

ويتنوع مضمون اليوميات ما بين تدوين المواقف، والانفعالات الخاصة، إلى تأريخ الأحداث اليومية العامة، وتدوين الأفكار السياسية، والأخلاقية، ومن الملاحظات السريعة على بعض قضايا العصر، إلى العرض المستفيض لها، ولعل هذا ما يفسر تفاوت حجمها من بضع عشرات من الصفحات ـ كما في مذكرات بودلير Baudelaire (١٨٢١ – ١٨٦٧) ـ إلى آلاف الصفحات ـ كما في مذكرات هنري فريدريك أميل H.F.Amiel (١٨٢١ – ١٨٨١) التي بلغت نحو سبع عشرة ألف صفحة.

وتتميز اليوميات بتلقائيتها، ونبرتها التسجيلية، وتشكُّلها في صورة مناجاة ذاتية، تفترض قارئًا متفهمًا متعاطفًا، كما تتجنب انتقاء الأحداث، وتميل إلى اللغة المباشرة الواضحة، ولا يتطلع كاتبها عادة إلى غاية جمالية، ولاسيما إن كان لا يتطلع إلى نشرها فيما بعد، لكن هذا لم يمنع من وجود يوميات بالغة القيمة الفنية، كما لم يمنع وجود يوميات وضعت منذ البداية بقصد النشر، غير أن بعض النقاد يرون

أن قصد النشر قد يخرج الكاتب من جو التلقائية، والبوح الحر، ويضعه في حوار خفي مع متطلبات القارئ، وذوقه، وشروط المجتمع.

وتختلف اليوميات عن المذكرات، والسير الذاتية، حيث يأتي السرد فيها مزامنا للحدث تقريبًا، ويأتي السرد لاحقًا للحدث في غيرها من الأنواع الأخرى، فضلا عن أن اليوميات يغيب عنها الخيال، وتبالغ في نقل تفاصيل الواقع؛ ولذا تأتي صورة حرفية من الحياة، متفرقة الأجزاء مفتقدة الترابط الإجمالي لشتى وقائعها. وقد جعل منها بعض الكتاب مختبرًا لتجريب أشكال جديدة من الكتابة. ومن أمثلتها في الأدب العربي "يوميات الواحات" لصنع الله إبراهيم (١٩٣٧ –...) التي طبعت للمرة الأولى عام (٢٠٠٤).

(انظر: السيرة الذاتية، المذكرات).

* * *

مسرد المصطلحات
مرتباً بالحروف الهجائية الأجنبية

المسرد الأجنبي

abridform	مُخْتَصر / نسخة مختصرة
abrogation	نَسْخٌ
adaptation	المعالجة الفنية
agon	النزاع / النزال
al - TaDmiin	التضمين
al - tadyīl	التذييل
al–badi[c]	البديع
al–badi[c]iyyāt	البديعيات
al-band	البند
Anglo-american feminist criticism	النقد النسوي الأنجلو أمريكي
anthology	كتب المختارات
anti-hero	البطل المضاد/ البطل الضد/ اللابطل
antiliterature, (E.) - alittérature, (F.)	اللاأدب

anxiety of influence	قلق التأثير والتأثر
apologetics	الاعتذاريات
archaeology, archeologie (F.)	أركيولوجيا (المعرفة)
argumentation	الحِجَاج
authority	السلطة المرجعية
beginning	بارقة
bilingualism	ازدواجية اللغة
biographical criticism	النقد البيوجرافيّ / نقد السيرة الذاتية
biography	سيرة شخصية
blog	مُدَوَّنَة
bohemian	البوهيمي
breaking the fourth wall	هدم الجدار الرابع
carnivalism	الاحتفالية / الكرنفالية
catharsis	التطهير

children's literature	أدب الأطفال
children's theatre	مسرح الطفل
chorus	الجوقة
chronotope	الزمكانيـــة أو مُتَّصَـــل الزمـــان والمكان
close reading	القراءة الفاحصة
colonial patronage	استغواء استعماريّ
comics	القصة المصورة
comparative criticism	النقد المقارن
concrete and abstract	المحسوس والمجرد
confidant	الصديق الحميم
contact zones	مواطن الاتصال الثقافيّ
conte philosophique(F)	الرواية الفلسفيَّة
contrapuntal reading	القراءة الطباقية
copy text	النسخة الأم

copyright	حقوق التأليف والنشر
correspondence of arts	تراسل الفنون
cosmopolitanism	النزعة الكونيّة/ الكوزموبوليتية
creative criticism	النقد الإبداعي
cross- genre writing	الكتابة عبر النوعية
cultural salons	الصالونات الأدبية / الثقافية
cultural studies	الدراسات الثقافية
culture	الثقافة
culture industries	صناعات الثقافة
cyber criticism	النقد الاصطناعيّ / النقد الموظِّف للذكاء الاصطناعيّ
cyberculture	الثقافة الإلكترونية / ثقافة الواقع الافتراضي
decorum	اللياقة
demythology	نَسْخُ الأسطورة
detective novel	الرواية البوليسية

diary	اليوميات
diasporic literature	أدب الشتات
digital literature	الأدب الرقمي
distant reading	القراءة عن بُعْد
documentary novel	رواية وثائقية
documentary theatre	مسرح وثائقي
electronic library	المكتبة الإلكترونية / الرقمية
electronic publishing	النشر الإلكتروني
enlightenment	التنوير
epic theatre	المسرح الملحمي
estrangement	الإغراب
female affiliation complex	عقدة انتماء الأنثى
feminism	النِّسويَّة
folk literature	الأدب الشعبي

folly literature	أدب الحمقى أو البلهاء
footnote	الحاشية
glocalization	كونية محلية
grammatology	علم الكتابة
gustation	الذوق
habitus	التطبُّع
hegemony	الهيمنة
heroic drama	الدراما البطولية
heteroglossia	تباين الأصوات الاجتماعية
hyperreality	واقع افتراضي
idiolect	اللهجة الفردية
imagination	الخيال / التخييل
imagined community	الجماعة المتخيلة
imagism	التصويرية
improvisation	الارتجال

Interactive literature	الأدب التفاعلي
Interference	تداخل
intrusive narrator	الراوي المتطفل
ivory tower	البرج العاجى
le degré zero de l'écriture (F)	درجة الصفر في الكتابة
linguistic criticism	النقد اللغوي
literary groups	الجماعات الأدبية
literary importation	استيراد أدبي
literary prizes	الجوائز الأدبية
living theater	المسرح الحي
local color	الطابع المحلي
logo centrism / phono centrism	مركزية العقل/ مركزية الصوت
mass–culture	الثقافة الجماهيرية
matriarchy	الأموميّة/ سلطة المرأة

meta–criticism	نقد النقد
metafiction	ما وراء القص
metalanguage	اللغة الشارحة / ما وراء اللغة
monodrama	دراما الممثل الواحد (مونودراما)
monologic	السرد وحيد الصوت
mythopoeia	التأليف الأسطوريّ
narrative economy	اقتصاد السرد
narrative Poetry	الشعر القصصي
narrative's function	وظائف الراوي
national character	الشخصية القومية
nationalism	النزعة القومية
nègritude	الزنوجة
novella	الرواية القصيرة (نوڤيلا)
off – Broadway	خارج برودواي
one-act play	مسرحية ذات فصل واحد

operetta (it)	الأويريت
musical	المسرحية الغنائية
orality	الشفاهية
origin	أصل
parallelism	التوازي
paratext	النص الموازي
participation framework	إطار المشاركة
Persanal myth	الأسطورة الشخصية
perturbation	اضطراب
poet critics	الشعراء النقاد
poetic Diction	المعجم الشعري
Poetic drama	المسرح الشعري
poetic justice	العدالة الشعرية
polyphony	تعدد الأصوات
postcolonial reading	القراءة "ما بعد الاستعمارية"

Poststructuralism	ما بعد البنوية
prison literature	أدب السجون
problematic hero	البطل الإشكالي
prologue	تقديم / عرض
Psychoanalytic criticism	التحليل النفسي للأدب
Psychological novel	الرواية النفسية
punctuation	الترقيم
real effect	أثر تفاصيل الواقع
renaissance	عصر النهضة
repetition	التكرار
role	الدور (في النص السردي)
round character	الشخصية النامية
scenario	السيناريو
sense of the past / historical sense	الحاسة التراثية
social media	شبكات التواصل الاجتماعي

social problem play	المسرحية الاجتماعية الذهنية
structures of feeling	الحساسـية الجديـدة (أبنيـة الإحساس)
subtext	النص الباطن/ المضمر
suspense	التشويق
tabqāt al-shoarā	طبقات الشعراء
textual criticism	نقد النصوص/ تحقيق النصوص
the encoding of self in narration	كتابة الأنا سرديًّا
the four kinds of meaning	المعاني الأربعة / الأنواع الأربعة للمعنى
the ghostwriter	الكاتب الخفي
the outsider	اللامنتمي
the political theatre	المسرح السياسي
theatre of resistance	مسرح المقاومة
theatre of cruelty	مسرح القسوة

thematic criticism	النقد الموضوعاتي
third theatre	المسرح الثالث
title	العنوان (فى العمل الأدبي)
transcultural	عَبْر ثقافى
trilogy	الثلاثية
utopia	أدب المدينة الفاضلة (يوتوبيا)